



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

***Presente desencantado, futuro especulativo:
narrativas latinoamericanas en la era del
Antropoceno***

Autor: Nicolás Gibbs

Legajo: 28148

Mentor: Edgardo Dieleke

Buenos Aires, Julio 2021

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi tutor Edgardo Dieleke por su dedicación en guiarme y acompañarme. Gracias por su paciencia y persistencia en este proceso que pensé interminable. Gracias a las grandes amistades que tuve en mis años de carrera, tuve la enorme suerte de cruzar caminos con personas infinitas. Gracias también a mi viejo, ahora del otro lado, por las posibilidades de aprender, decidir y crear. Por último, quiero agradecer al laboratorio de artistas y críticos de Gabriel Giorgi por sus reflexiones nutritivas.



Universidad de
San Andrés

Índice

1. Introducción.....	5
a. Estado de la cuestión y marco teórico.....	10
2. Campos y cuerpos enfermos.....	26
a. Fruta podrida (2007).....	29
b. Distancia de rescate (2014).....	43
3. La literatura en oposición al monocultivo.....	60
a. El diablo de las provincias (2017).....	62
4. El mundo por venir.....	81
a. Degüello (2019).....	82
b. El auge del humano (2017).....	91
5. Consideraciones finales.....	97
6. Bibliografía.....	100

Resumen

El siglo XXI comienza con un desafío crítico a escala planetaria: el cambio climático. Desde la historia hasta la biología, las disciplinas de la actividad humana elaboran nuevas herramientas para identificar y hacer frente a la cuestión ambiental en la era del Antropoceno. Se trata de una era en la que el ser humano es el principal agente geológico del cambio climático. Autores como Dipesh Chakrabarty y Bruno Latour han reflexionado sobre las implicancias de esta mutación. Lejos de ser una excepción, los laboratorios de la ficción también han trabajado sobre la materia ecológica al tiempo que la crítica cultural ha leído esos textos en clave ecocrítica, esto es, con un énfasis en la relación del ser humano con la naturaleza. En este contexto, como indicaba Frederic Jameson hace más de quince años, los imaginarios literarios y cinematográficos parecen marcar una tendencia distópica en la que prevalecen ideas del fin del mundo y la catástrofe.

En pos de contrarrestar las visiones apocalípticas para proveer nuevas lecturas posibles, este trabajo reúne las obras *Fruta podrida* (Chile, 2007) de Lina Meruane, *Distancia de rescate* (Argentina, 2014) de Samanta Schweblin, *El auge del humano* (Argentina, Mozambique, Filipinas, 100 min, 2016) de Teddy Williams, *El diablo de las provincias* (Colombia, 2017) de Juan Cárdenas y *Degüello* (Argentina, 2019) de Gabriela Massuh. Se trata de una serie de narrativas latinoamericanas que construyen mundos alternativos y se interesan por un presente en crisis y la especulación futurista. En ellas, argumentamos, se puede identificar un auge de obras que anticipan escenarios relevantes para la región latinoamericana en la era del Antropoceno. Asimismo, siguiendo el análisis cultural de Amitav Ghosh y Rob Nixon, podemos pensar que presentan novedades formales que reflexionan sobre una transformación narrativa en tiempos de crisis climática.

Palabras clave: novela latinoamericana - Antropoceno - cambio climático - mundos alternativos - ecocrítica - narrativas del riesgo - especulación futurista - violencia lenta

1) Introducción

Como sabemos, el siglo XXI empieza con un conflicto que se ha vuelto central para pensar el presente y el futuro de los modos de vida humana a escala global: el cambio climático. En palabras de Bruno Latour, no es un mero cambio en el clima lo que se encuentra en tensión sino “una profunda mutación de nuestra relación con el mundo” (Latour, 2017, p. 22). Es en esta mutación que tanto los modos de habitar como los modos de observar nuestro entorno están puestos en el foco de la reflexión humana en vista de un posible futuro catastrófico. En este contexto, el fin del mundo es anunciado una y otra vez por imaginarios en los que las dinámicas globales de producción y consumo actuales no son sustituidas por modos alternativos de vida. En todo caso, las narrativas que se interesan por el porvenir han demostrado una tendencia distópica en la que pareciera consolidarse aquel pensamiento sostenido hace casi dos décadas por autores como Slavoj Zizek y Frederic Jameson: “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (Fisher, 2016, p. 22).¹ En este sentido, en tiempos de crisis climática, la catástrofe y el fin del mundo conforman hoy un paradigma de los mundos imaginarios que se acercan a la especulación futurista.

Ese paradigma también explica el auge de una cantidad de investigaciones académicas y lecturas críticas centradas en las ideas del fin.² Pareciera que abrir el debate sobre los imaginarios y las formas futuras de vida implicaría una revisión de distintos escenarios distópicos y narrativas del deterioro. Sin embargo, también es cierto que esta tendencia empieza a encontrar ciertos desvíos para comenzar a abrir el debate sobre las posibilidades sostenibles de habitar un futuro. Así es que en los últimos años han aparecido estudios como *¿Hay mundo por venir?* (2019) de Danowski y Viveiros de Castro o *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada del cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (2019) de Bruno Latour en los que se revisa el problema y el desafío de lidiar con un presente

¹ En el libro de Mark Fisher, *Realismo capitalista*, se atribuye esta frase a ambos Zizek y Jameson. Es a partir de allí que Fisher construye el argumento de su lectura cultural: “El latiguillo recorre con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa.” (p. 22)

² Distintos acercamientos a variados corpus de obras globales están marcados por este movimiento en los últimos años. Por nombrar algunos de sus títulos: *Changing the climate: The politics of dystopia* (Milner, 2009); *Hope, But not for us: Ecological Science fiction and the end of the world* (Canavan, 2012); *Latinoamérica y el apocalipsis: iconos visuales en Blade Runner y Elysium* (Arteaga-Botero, 2015); *De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI* (Becerra, 2016); *La distopía como tema emergente en el siglo XXI* (Pereria, Holgado y Márquez, 2018); *Stories we tell about the end of the World* (Gibson, 2019).

en crisis y un futuro en peligro sin caer por ello en la inevitabilidad de la catástrofe. A fin de cuentas, es evidente que existe un interés creciente en la especulación futurista y cuál será la forma que tomará el porvenir. Cabe preguntarse qué es lo que conduce a las ficciones contemporáneas a construir visiones apocalípticas del futuro y qué es lo que advierten acerca del presente en el que se producen.

Nos interesa aquí enmarcar una lectura de ese panorama narrativo en línea con la teoría del Antropoceno. Este término ha sido acuñado por el Premio Nobel Paul Crutzen en el año 2000 para distinguir el tiempo presente de la era geológica del Holoceno. Según este argumento, hemos abandonado aquella era que transcurrió por más de diez mil años para entrar, ahora, en una nueva era que está caracterizada por el impacto del ser humano sobre el planeta. De esta manera, el humano ha pasado de ser una entidad biológica a ser una fuerza geológica en tanto que sus acciones tienen consecuencias a escala planetaria.³ Esto echa luz sobre la responsabilidad que recae en las acciones humanas, pues se trata de una era en la cual una especie es reconocida, por sí misma, capaz de un impacto planetario. Este marco teórico “por un lado, surge mayormente de la identificación de aquellos problemas ambientales que -desde el pasado muy reciente- nos afectan hoy como especie y, por el otro, escenifica, no siempre de modos amables, preocupaciones y debates sobre nuestro futuro” (Briones et al, 2019, p. 20).⁴ En este sentido, la responsabilidad humana sobre el porvenir, no solo del humano sino del planeta entero, plantea un desafío en torno al futuro: si aceptamos que la crisis climática fue y es generada por acciones humanas, ¿cómo imaginar un futuro en el que esta situación es revertida?

Una lectura de las narrativas contemporáneas en la era del Antropoceno, entonces, abarcaría un estudio crítico de las relaciones del ser humano con la naturaleza y las posibles implicancias con respecto al porvenir. Como dijimos, muchas de estas narrativas están caracterizadas por la distopía y las ideas del fin. Sin embargo, podemos decir que en su cualidad ficcional existe una herramienta fundamental que abre debates en torno a

³ Un desarrollo de las implicancias de esta mutación de un ser biológico a una fuerza geológica puede verse en el trabajo de Dipesh Chakrabarty que resumimos en el siguiente apartado. Chakrabarty, D. (2009). Clima e historia: cuatro tesis. *Critical Inquiry*, 35, 51-68.

⁴ Allí también se discute sobre las especificaciones de la postulación de la era geológica del Antropoceno, esto es, sobre su origen histórico, su veracidad científica y sobre la implicancia de si se trata de un impacto causado por la humanidad como especie o más bien por ciertos sectores específicos de la población mundial. Si bien no es el objeto de este trabajo, vale la pena mencionar que es una discusión presente. En lo que respecta a esta tesis, el término funciona como paradigma que problematiza el presente y el futuro a partir de una relación destructiva del ser humano con las distintas fuerzas planetarias.

características de un presente en crisis, el presente del Antropoceno. Un presente que, inevitablemente, está ya inmerso dentro del futuro, en tanto que una de las razones por las cuales la crisis climática presenta un desafío sin precedentes es su temporalidad. Si bien ciertos eventos e impactos son medibles en un tiempo semejante a la vida humana, i.e, catástrofes ambientales, el cambio climático y las mutaciones de las distintas fuerzas de la naturaleza muchas veces ocurren en un plano temporal que excede a la temporalidad humana.

Esta cuestión temporal es lo que ha advertido Rob Nixon (2011) en el concepto de “slow violence”, según el cual existe una violencia que es lenta, gradual, sin espectáculo excepcional y que sus implicancias llegan en el largo plazo. En esta línea, se pregunta:

How can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image world? (p. 3)

El cuestionamiento de Nixon parece indicar que el desafío temporal del Antropoceno, es decir, su llamado a instalar el futuro como un tiempo urgente pues es allí donde serán tangibles las consecuencias más excepcionales, presenta asimismo y por ello mismo un desafío para las narrativas de nuestro tiempo. La misma inquietud dispara el trabajo de Amitav Ghosh, el escritor y crítico que se dispone a examinar las capacidades de la novela contemporánea como espacio de representación en el Antropoceno ante la escasez de ficciones que puedan narrar la crisis climática. Ante todo, el problema pareciera retrotraerse a la creación de la novela moderna, pues es allí donde se instala un modo de narrar y una forma literaria que, entre otras cosas, destierra la excepcionalidad y lo improbable para consolidarse en una narrativa de lo cotidiano y lo probable. No es difícil ver que las características básicas de esa forma literaria están lejos de asemejarse al contexto actual que hemos descrito.

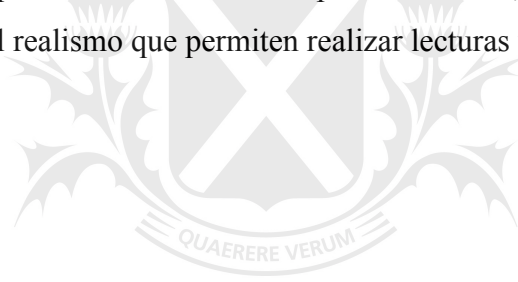
Lo que reúne a estos autores y nos interesa en este trabajo es la preocupación por la forma narrativa en un momento histórico en el que la crisis climática ha desafiado todas las esferas del conocimiento, incluidos los modos de escribir ficción. Sobre todo porque las narraciones que abarcan al cambio climático han demostrado, al parecer, que el método más recurrente para hacerlo es la construcción de un destino apocalíptico. ¿Es que las ficciones contemporáneas no han podido lograr formas de narrar que den cuenta de los fantasmas que

habitan el Antropoceno? En este sentido, el objetivo de esta tesis es reunir un corpus de narrativas que construyen mundos alternativos en los que es rastreable un presente en crisis y un futuro especulativo, para así analizar qué porvenires anticipan y cómo construyen imaginarios acordes a la era del Antropoceno. Podremos ver en ellas distintas formas literarias y cinematográficas que pueden o no funcionar como modos de representación en un contexto de crisis climática. Como ha ocurrido en otros momentos históricos, las artes pueden abrir hoy debates sumamente relevantes en las sociedades contemporáneas.

Por último, cabe preguntarse, ¿es esta una y la misma crisis para todas las geografías del planeta? Si bien estas son preocupaciones de carácter global pues no hay región que pueda abstraerse de la actual crisis climática, también es cierto que cada región enfrenta desafíos diferentes. Proponemos aquí enfocarnos en una región que presenta sus particularidades y, al día de hoy, insuficiente bibliografía al respecto: América Latina. En el contexto del Antropoceno, la región latinoamericana enfrenta un desafío en tanto región exportadora de recursos naturales y conflictos sociales. La tierra de América Latina es una tierra puesta al servicio del modelo extractivo una y otra vez, así en el pasado, así en el presente. La extracción no solo ha demostrado dañar la tierra donde ocurre, en minerías o empresas agrícolas, sino que también ha demostrado tener un impacto dañino en las poblaciones. Así, pensar el futuro latinoamericano implica reflexionar sobre los modelos de desarrollo allí instalados. En este terreno conflictivo es que se inmersa este trabajo para analizar los imaginarios que desde allí mismo se desprenden, un pensamiento latinoamericano que indaga sobre América Latina misma. Por eso, hemos reunido un corpus de obras latinoamericanas para indagar en las preguntas que surgen en este panorama. ¿Cómo entran estas obras en diálogo con el futuro en un momento en el que se anticipa o se imagina un fin del mundo? ¿Cómo son los mundos alternativos que construyen y qué nos dicen sobre el destino latinoamericano? ¿Cuáles son los recursos formales que emplean y cómo se relacionan con la forma que toma la era del Antropoceno?

El análisis de las obras está organizado en tres apartados. En el primer capítulo, tomamos las novelas *Fruta podrida* (Chile, 2007) y *Distancia de rescate* (Argentina, 2014) de Lina Meruane y Samantha Schewblin respectivamente. Agrupamos estas obras en un mismo apartado porque entran en diálogo a partir de una localización en el espacio rural para problematizar el uso del agroquímico en el campo y la salud de los cuerpos, al tiempo que reflexionan sobre los lazos familiares y las lógicas del cuidado en tiempos de crisis climática.

En el segundo capítulo, analizamos la novela *El diablo de las provincias* (Colombia, 2017) de Juan Cárdenas como una narrativa que construye un lenguaje en oposición al monocultivo. A partir de una representación del modelo extractivo y productivo instalado en el interior de América Latina, la escritura de Cárdenas contrarresta los discursos dominantes con un lenguaje abierto y misterioso que permite imaginar temporalidades alternativas. En el tercer capítulo, reunimos la novela *Degüello* (Argentina, 2019) de Gabriela Massuh y la película *El auge del humano* (Argentina, 100 min, 2017) de Teddy Williams para focalizar la lectura en el tiempo del futuro. La novela de Massuh proyecta un porvenir en la ciudad, un espacio de disputa de proyectos políticos contemporáneos, para problematizar la eliminación del espacio público y la exclusividad de los espacios verdes, si no su eliminación en nombre de proyectos económicos. En el caso de *El auge del humano*, Williams construye una narrativa de la precariedad y el desastre en la que deambulan jóvenes sin futuro para desarrollar una visión de la subjetividad contemporánea. Se trata de una película abierta, sin finales decisivos y con varios desvíos alejados del realismo que permiten realizar lecturas variadas de la narración.



Universidad de
San Andrés

1. a) Estado de la cuestión y marco teórico

En las últimas décadas han surgido varios estudios transdisciplinarios que han indagado en la desestabilización de la noción de qué entendemos por “humano”. Podemos rastrear en ellos un énfasis en la necesidad de construir un aparato teórico que pueda dar forma a la especie humana, y al mundo en el que vive, en un presente que ha desafiado las categorías presupuestas. Esto es lo que indica el trabajo de Rosi Braidotti (2013) en el que se argumenta que nos encontramos frente a un derrumbe de las concepciones humanistas fundamentalmente antropocéntricas y eurocentristas en las que el ser humano se presenta como la medida de todas las cosas.⁵ Hay allí una distinción que distancia la cultura de la naturaleza, un sistema binario en el que el humano puede ser pensado por fuera del reino natural a partir de su capacidad racional e individualista. Braidotti argumenta que es necesario reconceptualizar esas categorías en el presente a partir de diferentes ejemplos que problematizan los presupuestos teóricos y proporcionan nuevas posibilidades para la subjetividad contemporánea:

la mezcla cultural ya detectable en los escenarios postindustriales, la efervescente recomposición de los géneros y las sexualidades que se produce a pesar de la imagen de aparente calma ofrecida por la igualdad de oportunidades, lejos de ser síntomas de la crisis, son acontecimientos productivos, que representan los nuevos puntos de partida que ponen en juego aún no explotadas posibilidades de unión, de constituciones de comunidades y de potenciación del sujeto. Del mismo modo, la actual revolución científica, guiada por la biogenética y las demás ciencias medio ambientales y neurales, crea potentes alternativas para inventar prácticas y definiciones de la subjetividad. En vez de recaer en los hábitos de pensamiento sedimentados que el pasado humanista ha institucionalizado, la condición posthumana nos exhorta a ponernos a prueba con un salto hacia la complejidad y las paradojas de nuestros días. Para cumplir con esta tarea, necesitamos una nueva creatividad intelectual. (p. 58)

Estos ejemplos de transformación e inestabilidad conceptual, como queda ejemplificado en la cuestión del género y la sexualidad en la era contemporánea, proporcionan entonces un suelo sobre el que Braidotti construye su interpretación del presente a partir del concepto de *posthumanismo* para dejar atrás concepciones humanistas. En todo caso, lo que nos interesa

⁵ Un desarrollo de un declive de esta tradición conceptual junto con un recorrido por ideas antihumanistas, de las que Braidotti proclama tener afinidad, se puede ver en el primer capítulo del libro citado.

es que esta intención de generar nuevos conceptos, de interpretar un mundo que parecería distanciarse cada vez más de la Ilustración y la modernidad, de dar forma a subjetividades que se hayan confusas en medio de un presente disuelto en múltiples problemáticas, ese es el punto nuclear donde el trabajo de Braidotti entra en diálogo con una serie de lecturas sobre el presente. Podemos registrar el mismo desafío, aunque desde otra perspectiva, en el trabajo de Bruno Latour en *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas* (2017), quien se embarca en la empresa de repasar los conceptos filosóficos, políticos y sociológicos que se han abierto al debate a partir de la crisis climática. Para él, “el cuadro físico que los modernos habían considerado como seguro, el suelo sobre el cual se había desarrollado siempre su historia, se ha vuelto inestable” (p. 16). En tanto que la naturaleza fue pensada como un suelo invariable sobre el que la humanidad construía sus sociedades y sus modelos de progreso, la crisis climática ha puesto en jaque esos proyectos al alertar sobre la posibilidad de la catástrofe. Así, “todo el mundo adivina que está emergiendo otro *Espíritu de las leyes de la Naturaleza* y que hay que comenzar a redactarlo si se quiere sobrevivir a las potencias desencadenadas por este Nuevo Régimen” (p. 17). De esta manera, para Latour estamos frente al desafío de desarrollar herramientas epistemológicas y conceptuales que funcionen en un mundo en el que la invariabilidad de la naturaleza y su separación de la esfera cultural han sido reveladas como disfuncionales. Una vez más, se insiste sobre la necesidad de construir un nuevo paradigma crítico que dé cuenta de nuevas definiciones de lo humano.

Otro de los esfuerzos por salir de una concepción del humano como medida de las cosas y como especie dominante a escala planetaria para lograr incorporar los agentes no-humanos en el horizonte de las sociedades es el trabajo de Eduardo Viveiros de Castro. En *Metafísicas caníbales* (2010) realiza un estudio antropológico de las concepciones amerindias sobre lo humano y lo no-humano en donde lo *humano* no es definido por una sustancia sino a partir de lo relacional: “el perspectivismo afirma una diferencia intensiva que lleva la diferencia humano/no-humano al interior de cada existente” (p. 51). En este sentido, así como nosotros nos percibimos como humanos y nos separamos de la naturaleza y lo no-humano, así también esos objetos-cuerpos de la naturaleza se perciben a sí mismos como humanos y al resto como no-humano. Esto es lo que implica decir que lo humano es relacional. Esa forma, objeto, cuerpo, que denominamos no-humano, lleva *en su interior* la condición para relacionarse como humano y concibe la naturaleza en su otra perspectiva. Viveiros de Castro identifica este concepto como *perspectivismo*, que a su vez está vinculado con una noción de naturaleza

que denomina *multinaturalismo*. Por eso se refiere a una concepción de “la variación *como naturaleza*”, porque la relación-humanidad es compartida por todos los vivientes, y todos los vivientes son una relación sujeto-objeto variable constante.

¿Por qué nos interesan estos antecedentes? Porque en ellos se manifiesta una tendencia que evidencia la desestabilización de un aparato conceptual heredado del pasado para lograr una construcción epistemológica, lejos de haber terminado por cierto, que permita comprender detenidamente el presente. Lo que nos interesa en este trabajo es que la cuestión climática tiene una gran importancia en esa desestabilización conceptual. Precisamente la crisis ecológica es uno de los frentes de este corpus de trabajos que debaten las categorías de lo humano. Como anticipamos en la introducción, la teoría del Antropoceno ha ganado terreno en los últimos años, y es allí donde la concepción del humano como una especie más, un ser biológico, ha mutado en el argumento de que se trata más bien de una fuerza geológica. Algunas implicancias de esta mutación en la interpretación del presente son estudiadas en *Clima e historia: cuatro tesis* (2009), el reconocido texto de Dipesh Chakrabarty. El análisis del autor tiene que ver con una reflexión sobre las implicancias de la actual crisis climática sobre la historia como disciplina y, a al mismo tiempo, un desarrollo de las consecuencias de definir al ser humano como fuerza geológica: “¿Cómo apela esta crisis del cambio climático a nuestro sentido de los universales humanos, a la vez que desafía nuestra capacidad de comprensión histórica?” (p. 53) Esta es la pregunta que guía la reflexión de Chakrabarty sobre el Antropoceno y las implicancias de adoptar este término para entender el presente. Se trata de una revisión de las consecuencias que trae la crisis climática en la comprensión de las disciplinas humanas. De esta manera, veremos, el análisis del autor nos permitirá hacer una lectura más completa de las novelas que son reunidas en este trabajo. Entender el Antropoceno como paradigma nos presta herramientas críticas para comprender las narrativas contemporáneas.

En tanto las acciones humanas tienen la potencia suficiente para afectar el curso del clima, la crisis climática posiciona al ser humano en otro espacio-tiempo. La historia como disciplina había distinguido la historia cultural de una historia natural, posicionando a la naturaleza en un plano de fondo en el que ocurren meros acontecimientos naturales mientras se desarrolla la historia y la cultura humana como acontecimientos con agencia y pensamiento. La fractura histórica ocurre apenas el hombre se convierte en fuerza geológica: ya no es posible separar ambas esferas, ambos tiempos son en realidad el mismo. A la vez, la crisis del clima obliga a

pensar al humano como “especie” y redefine la concepción de su libertad. En la era del Antropoceno el dilema de la libertad parece claro pero complejo de afrontar: “La mansión de las libertades modernas descansa sobre una base en la que el uso de combustibles fósiles es cada vez mayor” (p. 58). En este plano, la economía global que soporta los proyectos políticos de la libertad moderna se basa en un modelo extractivo en el que el petróleo juega un papel demasiado crucial. Así es que se vuelve complejo, pues el ser humano del Antropoceno es una fuerza geológica, y como tal, ve en su concepción de libertad su propio fin: si las libertades modernas consisten en destruir las condiciones mismas que permiten esas pequeñas e ilusorias libertades, entonces es solo cuestión de tiempo para verse privado incluso de la vida. De esta manera, volvemos a la mención que Chakrabarty hace del experimento de Weisman, en el que imagina un planeta en el que ya no vive la especie humana. Es, como se dice allí, una tierra “sin nosotros”. En palabras del autor, “el experimento de Wisman indica hasta donde llega la confusión que se desprende de nuestro sentido contemporáneo del presente, en la medida en que ese presente da lugar a preocupaciones acerca de nuestro futuro” (p. 51). Se trata de un futuro que trasciende la sensibilidad histórica, un futuro en el que la actividad humana ha quedado en el pasado de una historia planetaria que continúa sin aquella. En este sentido, pensar el presente del Antropoceno es necesariamente indagar en ese futuro: nuestro tiempo presente está profundamente ligado a las concepciones del porvenir.⁶

En este entramado temporal, en el que se entrelazan la historia humana con la historia natural, Donna Haraway (2016) propone el término Chthuluceno que “se enmaraña con una multitud de temporalidades y espacialidades y una legión de entidades en ensamblajes intra-activos, incluyendo humanos más-que-humanos, otros-no-humanos, inhumanos y humanos-como-humus” (p. 19). En el trabajo de Haraway se puede identificar un intento de reunir el entramado de relaciones y actores del planeta para devolverles la posibilidad de tener una voz ante el peligro que ya está dejando sin refugios a muchas formas de vida. El énfasis está puesto en la interacción: el punto parece estar en que “necesitamos hacer-con - convertirnos-en, componer-con - los terranos” (p. 21). Este último vendría a invitarnos a comprendernos como un engranaje de vida, uno que no puede negarse compartido,

⁶ Aquí cabe mencionar el importante trabajo Nixon, R. (2011). *Slow violence and environmentalism of the poor*. Estados Unidos: Harvard University Press. Su concepto de “violencia lenta” trata precisamente una cuestión de escala temporal en la que lentamente se degrada al ambiente y las poblaciones, sin un evento excepcional ni un hecho extraordinario. Esta cualidad de no identificarse con un evento delimitado y único hace que la violencia sea gradual y, en alguna medida, menos perceptible. Así, comprender los tiempos en el Antropoceno es también comprender las diferentes caras de un impacto lento y fatal.

inter-conectado. Se asemeja a la apelación universal del humano como especie que sugiere el trabajo de Chakrabarty, pero con un énfasis en la comunión inter-especie y una preocupación por entender la multiplicidad de temporalidades que implica la crisis climática, en tanto que cada especie y cada proceso natural forma parte de un entramado complejo y vasto. Lo que caracteriza a nuestro tiempo, a esta era llamada Antropoceno, es la pérdida de los refugios: “en este momento, la tierra está llena de refugiados, humanos y no humanos, sin refugios” (p. 18). La noción de “refugio” apela a todos los seres que corren riesgo en medio de esta crisis ecológica, y la propuesta es que en comunión se interactúe para mantenernos a salvo. Porque, como dijimos, el Antropoceno habla de un tiempo en el que el futuro está teñido por gravedad y peligro. Hablar del Antropoceno es hablar, entonces, de una especie que puede deteriorar y transformar ecosistemas y procesos naturales que habrían sido ignorados. Ahora que el mundo ha cambiado su forma y continúa haciéndolo, el campo del conocimiento humano torna su mirada hacia este nuevo terreno para comprender y ajustar sus teorías a una naturaleza cambiante, a nuevas concepciones de qué entendemos por ser humano y al desafío de comprender las multiplicidades y las complejas coexistencias que habitan el planeta.

En América Latina, el paradigma del Antropoceno también ha tenido repercusión. ¿Cómo se lee el Antropoceno en una región caracterizada históricamente por la exportación de recursos naturales que provienen de mecanismos extractivos? En *El Antropoceno como diagnóstico y paradigma: lecturas desde América Latina* (2019) se han recopilado una serie de estudios que, a partir de diferentes perspectivas, reflexionan sobre la era antropocénica y el desembarco de la teoría en la región latinoamericana. En Briones et Al (2019) se realiza un recorrido por las principales características y debates en torno a la definición del término. Allí se establecen cuatro puntos centrales de debate sobre el Antropoceno: la existencia de indicadores geológicos que permitan identificar la era; su fecha de inicio; sus variables posibles (capitaloceno, tecnoceno, plantacionoceno o chthuluceno); y, por último, si es una discusión científico o política. Aquí nos interesa rescatar una discusión sobre el término en sí, en tanto que otras variables como capitaloceno o plantacionoceno parten de la base que algunos humanos y ciertos modelos de sociedades son a fin de cuentas los responsables de la actual crisis climática. En este sentido, no se trataría de pensar al ser humano en su completitud como causante, sino más bien tomar “responsabilidades diferenciales” o apuntar a que “la dinámica de acumulación capitalista globalizada es lo que produjo la gran aceleración” (p. 26). De esta manera, el debate acerca de cómo denominar esta era parecería apuntar a visualizar sus causantes y, por ende, construir un posible camino hacia soluciones.

Esta discusión es retomada por Maristella Svampa (2019) en su análisis de la recepción de los estudios antropocénicos en el suelo latinoamericano. Para la autora, es importante reconocer que “el Antropoceno como paradigma hipercrítico exige repensar la crisis desde un punto de vista sistémico” (p. 45). En otras palabras, la visión instrumentalista de la naturaleza y la concepción de una relación dominante sobre los procesos naturales han concebido programas de desarrollo y modelos extractivistas que, se argumenta, no pueden continuar si se desea lograr sociedades sustentables. En todo caso, el estudio de Svampa sugiere que continuar con los modelos neoextractivistas y las ideas de progreso ya instaladas equivale a continuar con un modelo que fomenta la desigualdad y el impacto sobre poblaciones vulnerables:

Por otro lado, el vínculo entre neoextractivismo, acaparamiento de tierras y desigualdad se ha tornado dramático. América Latina resulta ser no solo la región más desigual del planeta; es también la región con la peor distribución de tierras a nivel global, a raíz del avance de los monocultivos y la desposesión, en beneficio de las grandes empresas, y latifundistas privados. (p. 50)

Ese vínculo entre neoextractivismo y el impacto en poblaciones vulnerables es uno de los núcleos que no se puede ignorar al pensar el Antropoceno en América Latina. En esta región, se argumenta, el problema ha pasado a ser uno socioecológico, un conflicto que abarca no solo una reflexión sobre el ambiente, sino que involucra conceptos como justicia ambiental y justicia social. Estos discursos plantean una concientización sobre el impacto que los modelos extractivos tienen sobre el entorno pero también sobre las poblaciones en las que funcionan. En esta línea, Svampa reconoce un auge (y la necesidad) de narrativas y discursos alternativos a la visión instrumentalista y dominante, ideas de postdesarrollo y postextractivismo, así como también nuevas concepciones político-ambientales vinculadas con conceptos que “se apoyan en la defensa de lo Común” (p. 47). En suma, la disputa en torno a la disposición de las tierras, los modelos neoextractivistas y desarrollistas son, para Svampa, un punto crucial del conflicto en el Antropoceno latinoamericano en tanto se torna necesaria una reformulación sistémica que abarque nuevas concepciones de entender la relación humano/no-humano y los bienes comunes.⁷ Podemos entender aquella lectura de

⁷ Cabe mencionar una compilación de textos en la que también participa Svampa, *Futuro presente: perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital* (2019). Allí Graciela Speranza compila una serie de textos que reflexionan sobre la actual crisis, desde lo ecológico pero también desde lo tecnológico, a partir de interacciones entre arte y pensamiento. Podemos resaltar allí una vez más el llamado a las artes como herramienta fundamental: “En el discurso de la política, de la economía e incluso a veces en el de las ciencias sociales reina un realismo craso, incapaz de imaginar el futuro. Pero es precisamente en la imaginación artística donde esa noción empobrecida del realismo está menos a gusto, aun en el arte que no tiene vocación política

Viveiros de Castro que hemos resumido al principio de este apartado como vinculada a esta búsqueda por generar nuevas concepciones en un presente en crisis.

Como podemos ver, una de las preocupaciones centrales de estos antecedentes críticos es el futuro. Precisamente el presente del Antropoceno es uno que está inevitablemente ligado a su porvenir; es la posibilidad de un futuro desolado y sin nosotros que despierta la urgencia contemporánea. ¿Podemos imaginar futuros alternativos? ¿Podemos, como titula Latour a su serie de lecturas, encontrar imaginarios *alejados de las posiciones apocalípticas*? Como dijimos, este parálisis imaginario parece corresponderse con un panorama en el que es más fácil recurrir a las ideas del fin del mundo que inventar caminos alternativos al capitalismo. En palabras de Jameson (2005), hace más de quince años:

What is crippling is not the presence of an enemy but rather the universal belief, not only that this tendency is irreversible, but that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socio-economic system is conceivable, let alone practically available. (p. xii)

En este sentido, la ecuación de un futuro sostenible se vuelve compleja, en tanto las dinámicas globales que hemos descrito anteriormente se vuelven insostenibles mientras la imaginación se demuestra imposible. En esta línea, Žižek (2010) emprende un estudio de diferentes manifestaciones culturales partiendo de la siguiente premisa: “the global capitalist system is approaching an apocalyptic zero-point. Its “four riders of the apocalypse” are comprised by the ecological crisis, the consequences of the biogenetic revolution, imbalances within the system itself, (...) and the explosive growth of social divisions and exclusions” (p. x). En su análisis, destaca y analiza la tendencia catastrófica en diferentes tipos de narrativas que comparten esa misma premisa acerca del cambio climático, el punto cero apocalíptico. De esta manera, el futuro en el Antropoceno es un panorama que se presenta como conflictivo a la hora de imaginar posibilidades de sociedades sustentables y cambios reales en el presente.⁸

Uno de los focos de atención en este contexto son las narrativas y los imaginarios que puedan abrir debates y anticipar factores relacionados con el Antropoceno. Efectivamente, han

pero se vuelve político cuando hace posibles fantasías a primera vista impracticables” (p. 14). Es destacable el trabajo de recopilación que demuestra una urgencia por comprender el panorama del presente y las posibilidades futuras, a la vez que encuentra en las artes un terreno fértil para el pensamiento contemporáneo.

⁸ Otro de los textos que se pueden leer en esta misma clave es el texto de Mark Fisher citado anteriormente.

surgido diferentes maneras de narrar el Antropoceno y de proveer representaciones e imágenes que logren dar cuenta del panorama actual y del futuro. Una de las obras más reconocidas es la del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky. Las fotografías del artista se proponen visibilizar las zonas de extracción, las tecnologías variadas dispuestas para ese trabajo, los espacios contaminados como pueden ser los ríos y basurales. En su modo de poner imágenes a un presente en crisis hay recursos que identifican las problemáticas que hemos descrito. A modo de resumen podemos destacar que las fotografías están tomadas desde una perspectiva no-humana en tanto que son tomadas desde un vuelo aéreo, una imagen que trasciende el ojo humano para extraerlo de su cotidianeidad y colocarlo en los territorios que de otro modo no son accesibles. Asimismo, la ausencia de humanos en los planos invoca el sentido posthumano, un imaginario posible para pensar una tierra sin nosotros.⁹ Esta búsqueda de imágenes ha dado lugar al documental *Anthropocene: The human epoch* (2018), en el que se retratan las características principales de la vida en el Antropoceno.

Desde América Latina podemos destacar el trabajo de Carolina Caycedo, una búsqueda artística focalizada en los recursos naturales y las poblaciones vulnerables al deterioro ambiental. Uno de sus focos son las imágenes y la defensa de ríos en los que se han instalado centrales hidroeléctricas. Una vez más, como en Burtynsky, en *A gente rio (We river)* (2016) podemos rescatar imágenes satelitales que son puestas al servicio de revelar la escala y la temporalidad del impacto que estas empresas tienen sobre el ambiente y las poblaciones.¹⁰ Allí hay una utilización de tecnologías que exceden al ojo humano para ampliar la concepción del impacto en el espacio y tiempo. De esta manera, la búsqueda artística de Caycedo está en línea con concientizar y dar imágenes relevantes a una representación de la era antropocénica en la que la ampliación de las medidas temporales es fundamental: su obra nos advierte que delante de nuestros ojos ocurre lo que no podemos ver, una degradación del ambiente y de la vida que corre hacia la catástrofe ambiental. Por mencionar un caso relevante en Argentina, las fotografías de Pablo Piovano reunidas bajo el título *El costo humano de los agrotóxicos* (2017) se proponen proveer imágenes y evidencias que, como

⁹ Para un análisis más detallado de la interesante obra de Burtynsky véase Kover, R. (2014). Are the oil sands sublime? Edward Burtynsky and the vicissitudes of the sublime. En *Found in Alberta: Environmental Themes for the Anthropocene*. También puede accederse a Schuster, J. (2013). Between Manufacturing and Landscapes: Edward Burtynsky and the Photography of Ecology. *Photography & Culture*, 6(2), 193-212.

¹⁰ Se puede acceder a su obra completa en <http://carolinacaycedo.com>. Un desarrollo de su proyecto de investigación sobre el agua y las poblaciones indígenas puede verse en su tesis: Caycedo, C. (2014). *Be Dammed* (Tesis de maestría). University of Southern California.

indica su título, demuestran el impacto del uso de químicos en las plantaciones sobre las poblaciones rurales. Esa misma muestra está acompañada por una serie de datos científicos y reflexiones en torno a los modelos de desarrollo de la región caracterizadas por una preocupación urgente acerca del futuro de los cuerpos humanos y su salud.

Si nos detenemos específicamente en las ficciones y la novela, el objeto principal de esta tesis, podemos rastrear una serie de estudios críticos que identifican tendencias y debates relevantes al presente antropocénico. Como mencionamos en la introducción, existe una tendencia a la distopía en las ficciones contemporáneas. Dentro de este contexto se ha detectado el surgimiento de un nuevo género: la ficción del clima (*climate fiction* o *cli-fi*). Como indica Laura Wright (2019), a partir del 2005:

Since that time, there has been an explosion of fiction that -to various degrees- deals with the concept of climate change, including Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy (...), all about what comes after the "end" of the world, a devastation resulting from environmental degradation and human genetic engineering. (p. 103)

Este registro de múltiples obras que escriben ciencia ficción para focalizarse en las posibilidades futuras del clima es acompañada, dice la autora, por un crecimiento exponencial de los programas académicos dedicados a las ficciones del clima o *cli-fi*. Para Wright, el estudio de las ficciones del clima y las visiones apocalípticas combinadas con el conocimiento científico proporciona una herramienta y un lente fundamental para estudiar la era en la que vivimos. En esta línea, Gerry Canavan (2012) también apela a este auge de visiones apocalípticas como un terreno fértil para el pensamiento en el Antropoceno. Tomando aquel análisis de Jameson en el que no parecería haber alternativa imaginable frente al capitalismo, Canavan postula que:

(...) though apocalypse might appear at first glance to assert the *impossibility* of significant change in our social relations (the first version of Jameson's quote), the radical disruption of history offered by eco-apocalypse is, in fact, a dialectical reassertion of both the possibility and the *necessity* of such a change (the second version). (p. 139)

En este giro interpretativo, Canavan toma las visiones apocalípticas efectivamente como esa posibilidad y necesidad de establecer un camino alternativo al capitalismo. Esto es posible porque "apocalypse (especially eco-apocalypse) is increasingly the frame we use for

imagining an end to capitalism” (p. 139), y es allí donde, para el autor, la mirada al capitalismo y la conciencia del cambio se vuelven más claras. En este sentido, el surgimiento del cli-fi es una de las varias evidencias de una crítica literaria que ha comenzado a edificar un sistema de lectura en el que las ficciones son analizadas a partir de las posibilidades para establecer nuevos vínculos en y con la era del Antropoceno. En esta búsqueda crítica, las narrativas de la catástrofe no son las únicas que han sido identificadas y leídas bajo este lente. También se ha prestado atención a un auge de relatos y producciones artísticas que se interesan por lo tóxico y el riesgo en las sociedades contemporáneas.¹¹ Un ejemplo de ello es la obra de Alice Miceli, quien dispuso de una tecnología de radiografías para identificar la toxicidad del ambiente en Chernobyl.¹² A través de esas imágenes que logra Miceli, la artista le atribuye una forma palpable a la toxicidad que existe en el ambiente y abre los debates en torno a los riesgos que habitan al mundo contemporáneo.¹³ Precisamente la cuestión del riesgo es uno de los aspectos que gana terreno en la lectura de las narrativas del ambiente. Mayer (2016) analiza el surgimiento de las narrativas del riesgo que, siguiendo la noción de “world risk society” propuesta por Ulrich Beck, son descritas de la siguiente manera:

Fictional environmental risk narratives thus tell stories about the anticipation of environmental catastrophes. They develop risk scenarios that demonstrate what it means to inhabit the world risk society, an inhabitation marked by a deterritorialized sense of place, by controversy, (...) that characterizes the Anthropocene. (p. 503)¹⁴

En este sentido, el lente que interesa a la lectura de Mayer es la posibilidad de registrar en las narrativas una reflexión sobre el riesgo en las sociedades contemporáneas y, sobre todo, los recursos formales que las ficciones despliegan para trabajar sobre esa cuestión. En un mundo en que la amenaza global despierta distintas construcciones e imaginarios culturales acerca de los posibles riesgos, las ficciones narrativas del riesgo constituyen un corpus de obras que

¹¹ Sobre la importancia de la toxicidad, el envenenamiento del ambiente y el “discurso tóxico”, véase Buell, L. (1998). Toxic discourse. *Critical Inquiry*, 24(3), 639-665.

¹² Puede accederse al portfolio de Miceli en línea en <https://nararoesler.art/en/artists/30-alice-miceli/>. Una vez más está presente la cuestión de la visibilidad y la introducción de tecnologías que permitan exceder al ojo humano para acceder a lo invisible. Se puede ver un análisis de esta relación entre arte y visibilidad en Speranza, G. (2019). Visible / Invisible: arte y cosmopolítica. *Utopía y praxis latinoamericana*, 84, 87-96. Recuperado de <http://doi.org/10.5281/zenodo.2653173>. En este trabajo veremos, más específicamente, cómo estas categorías de toxicidad, invisibilidad y tiempo funcionan para leer el relato rural latinoamericano.

¹³ Incluso el trabajo fotográfico de Pablo Piovano y Edward Burtynsky que hemos mencionado anteriormente pueden ser leídos desde este enfoque. Véase Peeples, J. (2011). Toxic sublime: imaging contaminated landscapes. *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, 5(4), 373-393.

¹⁴ Siguiendo a Mayer, la noción de “world risk society” hace referencia, en resumidas cuentas, a la existencia de riesgos globales (como la amenaza ambiental, económica o terrorista) que desafían los parámetros de tiempo y escala de las naciones. En este contexto, el riesgo tiene una escala planetaria y una temporalidad incierta que se extiende hacia el futuro.

pueden resultar productivas en una reflexión sobre el presente y sus distintas ramificaciones. En suma, el registro de narrativas *cli-fi*, riesgo y toxicidad son evidencia de un momento literario y crítico en el que las miradas se dirigen a los imaginarios y la ficción en búsqueda de edificar herramientas teóricas para comprender un mundo en crisis que revela múltiples conflictos en varios sentidos.

De esta manera, es evidente que el poder de la narrativa es una reflexión clave y, fundamentalmente, lo que hace a este trabajo posible y relevante. ¿Pueden las ficciones cimentar un camino conceptual y emocional en el que crezca una consciencia planetaria? Para Pereira Savi (2017), esto es precisamente así:

Literature and the material which it refers to, *books*, can be taken as containers where many authors engages [*sic*] with *thinking the world* we are living in. (...) one could even say that a book holds not only words, but worlds, the possibility of worlds, and humanities scholars may as well tackle these materials (literature, books) in order to establish the relation between these worlds and our world. (p. 955)

También para esta autora, entonces, la literatura es un suelo fértil para indagar en la construcción de mundos alternativos a partir de los cuales la disciplina de las humanidades puede construir nuevas y más acotadas lecturas del mundo antropocénico. Así, las narrativas contemporáneas toman un rol central en la urgencia de la crisis climática, sea para iluminar posibilidades de cambio, para reconceptualizar la relación del humano con la naturaleza o para cuestionar métodos de construir comunidades en el nuevo siglo. Por mencionar un ejemplo canónico en este debate, podemos encontrar la misma preocupación en *The Great Derangement* (2016) de Amitav Ghosh, un escritor hindú que se pregunta las razones por las cuales es tan difícil escribir historias sobre la actual crisis climática y por qué escritores reconocidos y preocupados por la urgencia climática no logran construir ficciones acordes al contexto. Cabe decir que la pregunta está focalizada en la novela y la “literatura seria”, esto es, historias ficcionales que no se enmarcan en géneros como la ciencia ficción o las ficciones del clima que hemos visto. Es evidente que la respuesta a su preocupación es compleja y amplia; para lo que interesa este trabajo podemos condensar el argumento de Ghosh y rescatar tres características fundamentales. Para el autor, la crisis climática y el Antropoceno desafían a la novela y las formas narrativas de la literatura seria de varias maneras, principalmente por el hecho de que en la modernidad se han adoptado métodos narrativos que

se tornan obsoletos para representar al mundo contemporáneo.¹⁵ Tomemos en cuenta que la construcción de la novela moderna se hizo a la par de la consolidación del modelo global que nos ha insertado en la crisis actual, por lo que ciertas características de su composición están de hecho en tensión con la necesidad de ampliar los horizontes contemporáneos.

En primer lugar, la novela moderna habría desterrado de sus historias hechos improbables e imposibles dando lugar a narrativas centradas en hechos cotidianos y probables. Esto contrapone la racionalidad de la vida urbana moderna con las narrativas míticas y mágicas de los tiempos antiguos. Entonces, la trayectoria histórica de la novela parecería indicar que la costumbre de la literatura sería estaría ligada a relatos de lo probable, o de lo contrario, a relatos de lo mágico y sobrenatural. El problema, para Ghosh, es que el cambio climático no se corresponde con ninguno de los dos. Por lo contrario, el clima del Antropoceno es más bien del orden de lo improbable que, aunque pareciera ser de un orden sobrenatural, es más real que nunca:

This, then, is the first of the many ways in which the age of global warming defies both literary fiction and contemporary common sense: the weather events of this time have a very high degree of improbability. They are not easily accommodated in the deliberately prosaic world of serious prose fiction. (p. 38)

En este sentido, las ficciones se hallan con el desafío de narrar lo improbable en conflicto con un legado de la modernidad en la que el objeto del relato es la probabilidad. En segundo lugar, la novela se predispone como un espacio en el que se tratan tiempos y escalas relativamente cortas. En otras palabras, el relato novelístico no suele exceder el tiempo de algunas pocas generaciones, más bien se centra en un lapso de tiempo breve en comparación, por ejemplo, con relatos épicos que tratan sobre varias épocas en conjunto. Esta es otra limitación que encuentra Ghosh en la literatura seria para hacerle frente al desafío del Antropoceno:

Here, then, is another form of resistance, a scalar one, that the era of global warming presents to the techniques that are most closely identified with the novel: its essence consists of phenomena that were long ago expelled from the territory of the

¹⁵ Desde América Latina, Gabriel Giorgi (2020) profundiza en esta problemática a partir de una lectura de la obra de Juan Cárdenas: “¿cómo se reformulan las tradiciones de la novela para dar cuenta de nuevas relaciones entre lo humano y lo no-humano, allí donde estas relaciones *ya no se someten al ordenamiento clásico de lo “natural” y lo “cultural”?*” (p. 3) Véase Giorgi, G. (2020). “Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de literatura*, 24. Volveremos sobre el texto en el capítulo pertinente.

novel—forces of unthinkable magnitude that create unbearably intimate connections over vast gaps in time and space. (p. 83)

El problema de la escala en la cuestión climática es uno de suma importancia, como hemos destacado anteriormente en Chakrabarty a partir de la temporalidad. En la narrativa parecería suceder lo mismo. Así como la epistemología humana es llamada a atender nuevos tiempos y espacios planetarios que habrían sido ignorados previo a la crisis climática, así también la estructura de la novela es desafiada en tanto precisa representar esa escala con instrumentos obsoletos. Por último, la tercera característica que destacamos de este desafío narrativo que analiza Ghosh está focalizada en la cuestión de si el lenguaje es suficiente para comprender el presente. Se pregunta si pensar la era del cambio climático precisa exclusivamente de pensar en imágenes para lograr establecer vínculos con lo no-humano que no son posibles a través del lenguaje. Si es así, si la imagen se apropia del espacio y la herramienta para establecer vínculos con el Antropoceno y el lenguaje se halla en un desafío limitado, si el Antropoceno se rehúsa a ser comprendido por el lenguaje, “then it would seem to follow that new, hybrid forms will merge and the act of reading itself will change once again, as it has many times before” (p. 111).

Como podemos ver, las narrativas y la crisis climática han sido reunidas en un mismo marco en vistas a generar nuevas lecturas del presente y nuevos mapas de ideas en el Antropoceno. Cabe destacar, por ende, el surgimiento de una rama crítica que se ha dedicado al estudio de las producciones culturales específicamente a partir de la relación del humano con la naturaleza: la ecocrítica. Si bien es un marco analítico periférico, muchas veces en discusión y aún hoy en proceso de establecerse, es posible rastrear un nacimiento, recorrido y desarrollo de lo que se han llamado estudios ecocríticos. En *The Ecocriticism Reader* (1996) de Glotfelty, uno de los textos canónicos de este aparato crítico, se define a la ecocrítica de la siguiente manera: “What then *is* ecocriticism? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. (...) ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies” (p. XVIII). Esta definición es la que ha ganado más consenso en tanto se trata de una definición amplia que abarcaría a las variadas lecturas de la literatura a partir de la relación del ser humano y su relación con la naturaleza. Sin embargo, el mismo autor advierte que son muchos los debates internos y varios los nombres que se pueden encontrar, como *environmental literary criticism* o *green cultural studies*.¹⁶ En

¹⁶ La multiplicidad de temas implicados en el estudio del ambiente debería indicar la complejidad de enmarcar trabajos tan variados bajo un mismo nombre. La lista de preguntas que Glotfelty da como ejemplo de lo que

todo caso, la problemática gira en torno a la unificación de variados estudios bajo un mismo nombre y un mismo aparato teórico consensuado. Después de todo, dice Glotfelty:

All ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman. (p. XIX)

Glotfelty identifica la crítica ecológica, entonces, con un reconocimiento de la relación interactiva entre el humano y el ambiente para, en esa línea, analizar la literatura a partir de una relación con la tierra y lo no-humano. En este sentido, la ecocrítica está fundada en una búsqueda por generar conciencia y contrarrestar las concepciones antropocentristas que nos han colocado en una crisis ambiental. Esto es visible en los primeros estudios de este carácter a fines de 1970 y principios de 1980, años en los que aparecen un conjunto de trabajos que se interesan por rescatar y visualizar obras que movilizan una conciencia ambiental. El término ecocrítica es introducido por primera vez en 1978 por William Rueckert en su ensayo “Literature and Ecology: an experiment in ecocriticism”.¹⁷ Cabe mencionar una segunda etapa fundamental para el desarrollo de este movimiento crítico que es la creación en 1992 de ASLE (Association of the Study of Literature and Environment) en Estados Unidos, una asociación profesional que consiste en agrupar académicos en el área de la ecocrítica. A partir de allí, la ecocrítica y el estudio de la literatura y las artes a partir de una lectura en torno al ambiente ha crecido en número para consolidarse como un marco crítico estable con varias apariciones en distintos programas académicos universitarios.^{18 19}

significa una pregunta ecocrítica anticipa esta cuestión: “How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of the novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? How do our metaphors of the land influence the way we treat it? How can we characterize nature writing as a genre? In addition to race, class, and gender, should *place* become a new critical category? Do men write about nature differently than women do? In what ways has literacy itself affected humankind’s relationship to the natural world? (...)” (p. xix). Desde cómo es representada la naturaleza hasta la influencia de la literatura en las costumbres conceptuales humanas, la lista es larga y es apenas una introducción a las posibilidades que se abren a partir de un marco analítico que se centra en la tierra y la relación de los humanos con lo no-humano. La cuestión de la multiplicidad de focos y ramificaciones de los estudios ecocríticos también plantea un desafío para el desembarco del término en América Latina.

¹⁷ Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology: an experiment in ecocriticism. *Iowa Review*, 9(1), 71-86.

¹⁸ Un repaso por las distintas ramificaciones y debates internos a la ecocrítica puede verse en la introducción de Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

¹⁹ Algunas figuras y lecturas pertinentes en el área son: la ya mencionada Cheryl Glotfelty en *The ecocriticism reader* (1996); Lawrence Buell, en su texto *The environmental imagination. Thoreau, nature writing and the formation of american culture* (1995) y la compilación *The green studies reader* (2000); Glen Love en *Practical ecocriticism* (2003); Greg Garrard en *Ecocriticism* (2004).

En América Latina, el aterrizaje de la disciplina ecocrítica ha sido analizado por Gisela Heffes (2013).²⁰ Si bien identifica una escasez de trabajos dentro de este marco analítico, destaca la aparición de tres números de revistas dedicadas al estudio ecocrítico. En 1998 surgió el número del *Hispanic Journal* que incluyó aportes, que no son únicamente literarios, a una revisión y relectura de problemáticas variadas en América Latina. Es un número precursor en una búsqueda por concientizar y recuperar textos desde una lectura ecocrítica. En el año 2000, se publicó el segundo número de la revista *Ixquic*, en el que se postula una atención excluyente a textos literarios y la definición de una “literatura ecologista”. Este número se enfoca en elementos indígenas y africanos, rescatando un corpus de textos que problematizan la marginación de los discursos dominantes europeos:

Las características particulares que debe incluir la literatura ecologista son, según los editores, elementos de denuncia, cultura aborígen como opción viable, descubrimiento y apropiación de los mitos populares y aborígenes, inclusión de datos y hechos verificables, y reescritura de la historia. (p. 48)

Aquí, entonces, la lectura de los textos literarios toma un aspecto diferente al del marco analítico propuesto por el número de *Hispanic Journal*. En todo caso, hay un énfasis en lo indígena y lo africano a partir del presupuesto que, como parafrasea Heffes a los editores Paredes y McLean, “neo-indigenismo y ecologismo conforman dos tendencias que, en Latinoamérica, dialogan de manera directa” (p. 47). De esta manera, la disciplina ecocrítica se materializaba de distintas maneras en el territorio latinoamericano, prestando atención a diferentes problemáticas y corpus variados de obras. Hacia 2004 surge el tercer número que destaca Heffes, el de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*. La autora identifica allí “un tercer esfuerzo” por rescatar y poner en circulación una serie de textos y manifestaciones culturales de distintos campos disciplinarios en pos de concientizar y trabajar sobre la problemática ambiental. Estos tres números que hemos resumido, podemos decir, son los precursores y las raíces históricas de una emergente disciplina ecocrítica que hasta el día de hoy se encuentra en construcción. En los últimos años también han surgido perspectivas

²⁰ El estudio de la novela latinoamericana tiene sus propios antecedentes y tradición crítica. Podemos referir como ejemplo Sommer, D. (1991). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. También es referente Beckmann, E. (2012). *Capital fictions*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

variadas y numerosos trabajos que se interesan por la ecocrítica y una lectura de la cultura latinoamericana centrada en el ambiente y la relación del humano con la naturaleza.^{21 22}

En este trabajo nos inclinamos por enmarcar la lectura de las novelas seleccionadas bajo el lente de la ecocrítica en pos de analizar y extraer lo que estas obras trabajan y aportan a la discusión en el debate urgente de la relación del ser humano con la naturaleza. Nos interesa trazar un recorrido por los mundos alternativos que construyen las narrativas para reflexionar sobre un presente en crisis y futuros especulativos a partir de la problemática ambiental. Creemos que una revisión de las narrativas contemporáneas a la luz de una mirada ecocrítica puede rendir frutos conceptuales, formales y artísticos en la búsqueda de armas que contrarresten el avance de la catástrofe. La imaginación, una vez más, es el campo en el que se disputan las interpretaciones del presente y las posibilidades del futuro. En este sentido, ¿qué es lo que estas obras nos dicen acerca de nuestro pasado, presente y futuro en medio de una crisis climática?



²¹ Otra mención importante en el recorrido de Heffes es la interpretación que hace Jennifer French sobre la ecocrítica. Esta autora realiza una lectura de la ecocrítica a partir de una conciencia histórica y atenta al desarrollo del colonialismo y la explotación de los recursos naturales. Se trata sobre una revisión de los discursos dominantes y en circulación en América Latina en función de advertir que ciertos discursos colonialistas han influenciado a la novela regionalista y permanecido en la tierra latinoamericana. Para Heffes, se trata de un aporte fundamental “porque inserta su lectura en un debate teórico que le permite introducir una perspectiva marxista para la comprensión más profunda de la relación histórica que se ha establecido entre colonialismo, novela regionalista y explotación de recursos en América Latina” (p. 54).

²² Heffes propone una lectura de las narrativas y producciones culturales latinoamericanas a partir de un aparato teórico detallado y estructurado por la propia autora. Véase la conclusión de su capítulo introductorio.

2) Campos y cuerpos enfermos

En este capítulo nos acercaremos a las novelas *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane y *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin como narrativas que especulan sobre el riesgo y las consecuencias de los mecanismos de producción y modificación de naturaleza que funcionan en la región latinoamericana. Lina Meruane (1970-) es una escritora chilena que ha trabajado sobre distintos aspectos contemporáneos como lo es la identidad e inmigración en *Volverse Palestina* (2013) o la crítica al rol predeterminado que se impone sobre las mujeres a ser madres en *Contra los hijos* (2014). En este sentido, *Fruta podrida*, veremos aquí, es una novela que también está atravesada por conflictos en los que se disputan los modos de pensar las sociedades contemporáneas a partir del control sobre los procesos naturales pero también a partir del control de los cuerpos humanos. Por su parte, Samatha Schweblin (1978-) es una autora argentina reconocida por sus cuentos que abordan, por ejemplo, las relaciones familiares como ocurre en *Pájaros en la boca* (2009) o *Siete casas vacías* (2015). En *Distancia de rescate*, su primera y única novela, la familia es otra vez el centro de la narrativa; el cuidado será el núcleo de este relato atravesado por la amenaza y el peligro. Se trata de una novela en la que el lenguaje problematiza y trabaja la cuestión del uso de agroquímicos en zonas rurales. En esta línea, la narrativa ha sido leída como un imaginario que aporta y fomenta la construcción de una conciencia ecológica.²³

Caracterizadas por trabajar con el elemento del agroquímico, estas narrativas indagan en la creciente preocupación que ha despertado la intoxicación del ambiente y su relación con la enfermedad en los cuerpos humanos. Un ejemplo reciente de esa preocupación es el registro inquietante de Pablo Piovano, fotógrafo argentino que realizó un trabajo periodístico para investigar el impacto del uso de químicos sobre la población: *El costo humano de los agrotóxicos (The human cost)*.²⁴ Sus imágenes están caracterizadas por la presencia de niños enfermos y cuerpos deformados, víctimas de los procesos agrícolas que rodean sus viviendas. En un texto que acompaña a estas imágenes se advierten algunos datos registrados: “En algunas poblaciones y en menos de una década los casos de cáncer en niños se triplicaron, crecieron un 400 por ciento los abortos espontáneos y las malformaciones en recién nacidos”

²³ Véase Fyelling, A. (2019). *La amenaza ambiental: la conciencia ecológica en dos novelas latinoamericanas* (Tesis de maestría, Universidad de Bergen). Recuperada de <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/19847>.

²⁴ Puede accederse a sus fotografías en línea en <http://pablopiovano.com>.

(APDH).²⁵ En este sentido, el uso de agroquímicos, especialmente el glifosato, se ha tornado un punto crítico de debate en tanto que se establece como una herramienta para la producción masiva y, al mismo tiempo, una fuente de contaminación brutal. Si para Piovano, *Argentina se convirtió en un territorio de experimentación*, es porque la información sobre el riesgo de los químicos sobre el ambiente y la vida humana aún permanece en la oscuridad, y es sobre el entorno y la población que se continúa un experimento con efectos irreversibles.

En esta línea, el concepto de *riesgo* ha sido incluido en la agenda crítica como un factor fundamental para comprender el fenómeno climático. Tanto por su carácter novedoso e imprevisible como por el auge de lo tecnológico en las sociedades humanas. Siguiendo el trabajo de Ulrich Beck acerca de las *sociedades de riesgo* y en un gesto de exploración sobre este concepto, Mayer (2016) explica que las sociedades globales de riesgo están marcadas por una “incertidumbre radicalizada, por una pérdida de confianza en el conocimiento científico, y por un grado de no-saber sin precedentes [la traducción es nuestra]” (p. 497). Estas características propias de las sociedades contemporáneas, se argumenta, existen a partir de los efectos secundarios y las consecuencias inadvertidas de los desarrollos tecnológicos y científicos de la modernidad. En otras palabras, los proyectos que se han instalado sustentados en los avances científicos de nuestro tiempo llevan consigo consecuencias inciertas. En efecto, estas últimas acaban por instalar un desconocimiento del riesgo en las comunidades contemporáneas. El trabajo de Piovano, entonces, se puede pensar como un registro de lo que existe a las sombras del conocimiento, una fotografía del riesgo que no se conoce. Este mismo movimiento, queremos sugerir, es el que realizan estas novelas a partir de un trabajo con el lenguaje. Si, como lee Mayer siguiendo a Beck, “it is risk *scenarios*, the creation of possible future worlds through narrative, in which the anticipation of a possible future catastrophe expresses itself” (p. 502), entonces las narrativas aquí reunidas pueden pensarse como escenarios en los que se especula sobre los posibles desenlaces del presente.

En este contexto, la aparición del glifosato en la novela no puede ser pensada como una casualidad. Lejos de eso, estas novelas involucran el elemento químico para construir una mirada crítica de un presente desencantado y a su vez concientizar sobre las posibles consecuencias a futuro. Podemos decir que forman parte de una tendencia literaria que Gisela

²⁵ Texto extraído de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (<https://apdh.org.ar/piovano>). Allí se resumen los datos extraídos del trabajo de Piovano, la posición oficial en Argentina y la participación de Monsanto en el campo argentino. Las fotografías en blanco y negro son, por su parte, las evidencias y consecuencias de lo redactado.

Heffes (2019) ha denominado como “giro rural” (*rural turn*) en la literatura argentina, una prominencia de relatos que toman al campo como escenario principal en contraste con el protagonismo del espacio urbano en las novelas del siglo XX. La principal característica de las narrativas rurales contemporáneas es que construyen una concepción donde “the Argentine rural space has become a *locus* that not only seeks economic growth but also does so to the detriment of all living organisms (people, soil, air, water) that reside nearby” (p. 59). En este sentido, el agroquímico es aquí el elemento tóxico que inunda al espacio rural para producir y crecer económicamente pero también para deteriorar la vida humana y no-humana. Una vez más, se presenta un conflicto característico de América Latina en el que ser económico pareciera ser un costo ecológico y ser ecológico es un costo económico.

En línea con el análisis de Heffes, De Leone (2016) realiza un recorrido por un corpus extenso de obras argentinas que insisten en el motivo rural. Para la autora, también se trata de un retorno cultural hacia el espacio del campo después de una concentración en el espacio urbano del siglo XX:

Una suerte de *vuelta* al campo, entonces, que coincide, en los planos político, social y económico con un momento en que el campo se afirma como un foco de interés, de disputa entre sectores, y en materia productora de nuevos relatos; y en el plano cultural, con un conjunto de especulaciones teórico-críticas que se interrogan sobre el estado del arte del presente. (p. 188)

Se trata entonces, de una gravitación hacia el entorno rural como espacio de disputa y producción literaria, tal y como lo demostrarán las obras aquí reunidas. Si para De Leone existe una presencia simultánea de materiales diversos y heterogéneos, porque el campo es “una zona de cruce de muchas reflexiones sobre la cultura y el arte contemporáneos”, veremos en este capítulo la materialización de una reflexión cultural y artística específica: la enfermedad y el agroquímico.

Si bien este “giro rural” y el retorno del campo están fundados en textos de la literatura contemporánea argentina, muchas de esas características también se pueden encontrar en la novela chilena de Lina Meruane. En todo caso, las preocupaciones ecológicas y la especulación como herramienta para acercarse a la posibilidad de distintos futuros no encuentran fronteras. Lo que reúne a estas obras aquí no es simplemente el motivo rural, sino

sobre todo la utilización del elemento rural como material literario para dar cuenta de un presente en el que la producción agrícola y el control de la vida degradan la vida humana y natural. En otras palabras, siguiendo la lógica de De Leone, estas obras presentan al territorio rural como un espacio tóxico de disputa entre los proyectos económicos extractivos y la sustentabilidad de la vida humana, a la vez que procuran construir narrativas alternativas para reflexionar sobre los alcances del arte contemporáneo y especular sobre el futuro latinoamericano.²⁶

Veremos que en estas narrativas es protagonista la utilización de sustancias para el manejo de las plantaciones en espacios rurales a la vez que es notable la presencia de cuerpos enfermos e infectados. En *Fruta podrida* y *Distancia de rescate*, estos dos aspectos forman parte de un mismo sistema: en un territorio donde funciona un control de los procesos naturales a través de químicos inevitablemente existen cuerpos contaminados. Nos proponemos aquí analizar e indagar cómo es que estas narrativas trabajan esta relación para elaborar una representación de una región atravesada por el uso del agroquímico. Estos imaginarios se tornan relevantes para pensar la cuestión climática y las posibilidades futuras en una región posicionada globalmente como exportadora de materia prima.

2. a) *Fruta podrida* (2007)

Escrita por la autora chilena Lina Meruane, *Fruta podrida* (2007) es una novela que incorpora un discurso productivo tanto económico como científico para desafiarlo mediante distintos puntos de tensión. El relato se adentra en el campo chileno para narrar las vidas de dos hermanastras en su pequeña casa de adobe rodeada de plantaciones frutales. Las primeras líneas nos colocan en el interior de un espacio rural indefinido: “Era el sol reventado en el horizonte. Eran los buitres oteando la carnosa pulpa del campo, las garras empuñadas en la alambrada de púa o adheridas a los ardientes techos de zinc, fijos los ojos sobre la calurosa

²⁶ El motivo rural es recurrente en las novelas latinoamericanas que se interesan de algún modo por la cuestión climática. En Heffès (2013) se reconoce esta tendencia y se propone investigar la ciudad como espacio en la crisis climática a modo de ampliar el campo disciplinario. Anticipamos aquí que las primeras tres novelas analizadas en el presente y siguiente capítulo están localizadas en el espacio rural. En cuanto al espacio urbano, nos acercaremos en el último capítulo.

casa de adobe” (Meruane, 2007, p. 13). Este es el escenario del pueblo rural de Ojo seco, donde María trabaja para la empresa frutícola exportadora de su padre ausente. También identificada como la Mayor, el rol de María allí es controlar los químicos que serán utilizados sobre las plantaciones para asegurar una producción que cumpla con los estándares de exportación. Todos los días trabaja en el Galpón a cargo de controlar plagas como la mosca africana que amenazan a las plantaciones. Es una mujer que se enorgullece de su posición en un entorno conformado principalmente por hombres, mientras la mayoría de las mujeres del pueblo trabajan en su empresa como temporeras con salarios precarios. Lo producido en esas tierras es transportado al Norte, ese espacio geográfico indefinido desde donde ella supone que su padre ausente importa la fruta para ser distribuida en la ciudad cosmopolita.

Al mismo tiempo, como hermana mayor, María se ocupa del cuidado de su hermana Zoila, la Menor, quien padece diabetes según podemos ver al comienzo de la novela tras un episodio cercano a la muerte. Según las órdenes del Director y la custodia del Enfermero, dos personajes del hospital que hay en Ojo Seco, Zoila debe seguir un tratamiento médico estricto para sobrevivir. Así es que vive rodeada de recipientes en los que se ve obligada a orinar para ser controlada y también frascos de mermelada de los cuales es involuntariamente privada. Sin embargo, negándose a seguir el tratamiento al pie de la letra, Zoila consume azúcar, rechaza las reglas y escribe versos en su cuaderno de “deScomposición”, versos que están intercalados entre las páginas de la novela como un espacio de expresión de la Menor.²⁷ Allí expresa su voluntad de tomar control de su propio cuerpo, al tiempo que compara su cuerpo con el de una fruta en descomposición.

Pero Zoila no es la única que sufre diabetes; también los ancianos del pueblo padecen y perecen por la misma enfermedad. Cada nueve meses, María deja a la Menor bajo el cuidado de uno de estos ancianos enfermos. Esto se debe a que, en pos de financiar el tratamiento médico, María debe hacer sus “contribuciones” al hospital que consiste en dar a luz cada nueve meses y entregar las criaturas para un experimento secreto que llevan a cabo el Director y el Enfermero. A fin de cuentas, este intercambio es pensado como una contribución a la ciencia de la salud. En este contexto, ambos personajes de María y Zoila encarnan una oposición que se tensiona de principio a fin en la narrativa: mientras María

²⁷ Esta será una de las características formales de la novela. De principio a fin podemos encontrar pequeños desvíos que están por fuera del relato propiamente dicho que nos introducen al cuaderno de Zoila y su lenguaje personal.

lucha por la productividad de la empresa y el mantenimiento de la salud, Zoila rechaza ese tratamiento médico y obstaculiza el proyecto de aquella. La productividad y el control, tanto en las plantaciones como en los cuerpos humanos, son los hilos que tejen el relato.

En el transcurso de la novela, ambas hermanas se revelan en actos de resistencia al sistema en el que viven. María, cansada de las muchas horas de trabajo y la vida miserable en la que se encuentra a sí misma, coloca cianuro a modo de venganza en las frutas de exportación y es descubierta y retenida por la policía. Si esa fruta envenenada no llegó a viajar a los supermercados del mundo, sí lo logra Zoila en su propio proyecto de resistencia contra el sistema de medicina. En un paralelismo simbólico, Zoila es la fruta envenenada que logra hacer su entrada en la ciudad inmunizada. Hacia la segunda mitad de la novela, Zoila viaja hacia la ciudad cosmopolita del “Norte”, para realizar un acto de venganza en contra de un hospital. La resistencia a recibir el tratamiento médico por parte de su hermana mayor y los enfermeros de Ojo Seco se transforma finalmente en una serie de atentados en un hospital en la gran ciudad. La narración muta, en el cuarto y último capítulo, hacia un relato en primera persona de una enfermera que trabaja allí. A partir de un encuentro de esta última con una Zoila ya adulta comprendemos que múltiples ataques de vandalismo al hospital, en el que se han interferido los tratamientos de pacientes conectados a máquinas, son realizados por la Menor. En última instancia, es su proyecto de resistencia contra un sistema impuesto sobre su cuerpo.

Aquí nos proponemos analizar la construcción literaria de un mundo en el que el funcionamiento de una empresa frutícola exportadora encuentra un paralelismo con el trato de los cuerpos humanos: en *Fruta podrida* las frutas y las vidas humanas están sujetas a un sistema que pareciera ejercer el mismo control sobre unas y otras.²⁸ El proyecto literario de Lina Meruane es un lenguaje de resistencia frente a los discursos que sostienen ese sistema.

²⁸ Si bien hay muchas referencias que trabajan la novela desde esta misma perspectiva, no todas lo hacen con un énfasis en la cuestión climática o ambiental. De hecho, uno de los focos más recurrentes en los antecedentes críticos tiene que ver con relacionar el relato con las teorías biopolíticas de Michel Foucault. En este sentido, nos servimos aquí de una bibliografía que ha explorado detalladamente el relato en *Fruta podrida* para ponerla al servicio de una lectura enfocada en el ambiente.

María: productividad y control

Como mencionamos en la introducción, una de las cuestiones más relevantes cuando se piensa en el cuidado del ambiente en la región latinoamericana es la explotación agrícola. Maristella Svampa y Enrique Viale (2014) argumentan que se ha “reservado a América Latina el rol de exportador de naturaleza” (p. 18).²⁹ Es decir, a escala global la región latinoamericana se posiciona como productora y exportadora de materia prima, siendo a su vez su principal fuente económica. En esta línea, el rol del campo chileno en *Fruta podrida*, tanto para las tierras como para los humanos, es plantar, controlar y exportar la fruta que será vendida en los supermercados del Norte. Ahora bien, estos proyectos extractivos conllevan un factor de riesgo tanto para el entorno como para los habitantes.³⁰ En este sentido, en el corazón de América Latina hay un conflicto paralizante. Si, por un lado, tomamos los recursos naturales como una posibilidad de desarrollo económico, por el otro, las consecuencias de esa decisión, ahora sabemos, pueden resultar de alto riesgo. En esta situación de tensión pareciera que ser económico es un costo ecológico y ser ecológico es un costo económico. Esto se vuelve relevante a la hora de pensar las posibilidades de un desarrollo en la región que incluya al medio ambiente en su ecuación.

En este sentido, *Fruta podrida* es una novela que acaso adelanta algunos de esos debates, hoy en primera línea. Al construir su narrativa en un mundo rural, la novela nos introduce en un espacio alternativo a la ciudad para realizar un esbozo de la explotación agrícola en el presente chileno. Allí hay un trabajo con la representación del discurso productivo según el cual la naturaleza es vista como un producto que puede ser controlado, modificado y capitalizado. Ese discurso, el que acompaña el uso de químicos como una herramienta central para el manejo de los procesos naturales y la obtención de una fruta perfecta, es encarnado, sobre todo, por el personaje de María. Su trabajo consiste en asegurar que la empresa frutícola de su familia sea productiva. Ella es quien se ocupa de preparar los químicos necesarios para erradicar las plagas que interfieren con las cosechas. Esto se traduce en un

²⁹ En un trabajo en conjunto, los autores analizan las ideas de progreso y desarrollo que han posicionado a América Latina como exportadora de materia prima que proviene de la extracción y las identifican como programas de “maldesarrollo”, esto es, modelos de desarrollo insostenibles. Véase Svampa, M. y Viale, E. (2014). *Maldesarrollo: la Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires: Katz.

³⁰ Trabajos como el de Pablo Piovano, por ejemplo, permiten visibilizar el factor contaminante y los posibles riesgos de los proyectos extractivos.

control de las plantaciones que regule las posibles amenazas a la conservación del producto y un proceso de perfeccionamiento que prepare la fruta para un mercado determinado:

Todos deben ser destruidos por ella para que la fruta engorde, para que los duraznos peludos y pelados, y también los damascos crezcan perfectos, para que apenas amarilleando en la rama cada una de las frutas sea arrebatada de su ciclo, manoseada, interrumpida su maduración, transportada a los galpones, medida, pesada, desinfectada, verificada en un exhaustivo control de calidad, envuelta en papel por la fría caricia de látex de las temporeras. (...) Viajarán a baja temperatura, le generarán beneficios a la compañía exportadora. Y atrás quedará sólo la fruta caída, la fruta picada por los pájaros o mordida hasta el hueso por implacables gusanos. (Meruane, p. 69)

Ese es el lenguaje que habita el campo chileno de *Fruta podrida*: la destrucción y la perfección, la interrupción y la verificación, los beneficios y la putrefacción. En búsqueda de producir una fruta *perfecta*, para que sean adaptables a los modelos de los supermercados y consigan los ingresos deseados, se debe ejercer un control y selección sobre los procesos naturales. La fruta es sometida a un control exhaustivo en el que se deben cumplir características específicas como el peso y la medida que exige un mercado. Para eso, debe ser “arrebatada” y su maduración “interrumpida”. En este sentido, hay un manejo de los tiempos en el que los procesos naturales deben ser acomodados a los tiempos de la producción. Por eso es que la fruta es interceptada en su proceso; el reloj de la empresa exportadora exige una temporalidad que se mide en la escala de la eficiencia o “calidad”; el proceso de capitalizar esa materia prima es lo que crea la necesidad de controlar la naturaleza. De lo contrario, las frutas quedarán atrás, “la fruta caída”, la materia que es improductiva tanto para el mercado como para la empresa exportadora. Es en este juego de dicotomías entre lo productivo y lo improductivo, la fruta perfecta y la fruta desechada, que María juega el papel de defensora de la producción.

De esta manera, el rol laboral de la Mayor es estudiar y cocinar químicos en el Galpón para asegurarse una cosecha exitosa en la que solo se extraigan frutas perfectas. En este proceso de selección y eliminación, las especies que no se corresponden con los resultados buscados en la producción deben ser erradicadas. Al fin y al cabo, lo que el uso de estos líquidos permite es la erradicación de las especies que no sirven a la búsqueda productiva de la empresa. El ejemplo más claro de esta situación en el relato es el de la mosca africana. Estos insectos generan resistencia a los pesticidas por lo que el trabajo de María es encontrar la manera de erradicarlos temporada tras temporada para exportar exitosamente un tipo de fruta. Atrás

quedará otra fruta, la que no se adapta al producto que debe estar en el supermercado, la que no cruza exitosamente la frontera del control y la calidad necesaria, la que solo comerían los “muertos de hambre”.

Esta función laboral se vuelve relevante en el relato en tanto que la misma nariz con la que prepara las mezclas de químicos que habrán de utilizarse en el campo es la que utiliza María para oler y controlar la orina de Zoila para detectar la presencia del azúcar. En este sentido, el trabajo productivo de María en la empresa se corresponde con el trabajo como hermana mayor para asegurar la salud de su hermana diabética Zoila. El vínculo entre las hermanas, por lo tanto, “se presenta mediado por espacios de la producción eficiente de la fruta perfecta (la empresa frutícola cerca donde viven en el pueblo Ojo Seco) y del cuerpo saludable (hospitales de diagnóstico, cuidado e internación)” (Recchia Paez, 2018, p. 3). Si en las plantaciones se trata de erradicar las plagas que implican una ineficiencia en el plan productivo, en la salud de Zoila se trata de erradicar la enfermedad y la putrefacción de su cuerpo. María es en ambos casos el motor fundamental para desterrar la improductividad en ambos sentidos, económico y médico. Si *Fruta podrida* es un relato que teje un paralelismo entre la producción del campo y el control médico del cuerpo humano, María es la figura que encarna el discurso productivo en ambos frentes. A este cuadro podemos agregar la gestación de hijos e hijas que María produce como contribución al hospital: ella “se preocupa por la salud de su hijo/a, como si se tratara de la maduración de un fruto-producto de su cadena de producción” (p. 161). En esta línea, el rol de María en el relato tiene que ver con un control que se expande a las plantaciones y los cuerpos humanos, encarnando así un discurso productivo económico y médico. Esto nos permite construir un tejido en el que la empresa frutícola y la empresa médica se corresponden a un mismo sistema y una misma intención.

Zoila: cuerpo y enfermedad

En *Fruta podrida*, el impacto del modelo extractivo sobre la tierra y la población se trabaja a partir de la enfermedad en los cuerpos. Si bien no es causada por los químicos, como sí será el caso en la novela de Samantha Schweblin, funciona como un elemento narrativo que construye una relación entre el campo y el cuerpo para oponerse a un sistema de control y

opresión.³¹ El elemento de la enfermedad es un factor determinante para entender el mundo que compone al relato de *Fruta podrida*, y no es la primera vez que ocurre en la literatura. Como sugiere Fenna Walst (2015):

En la literatura de América Latina la enfermedad parece funcionar en gran medida como metáfora de las deficiencias sociales, políticas y médicas de la sociedad hispanoamericana, imaginando la sociedad por ejemplo como cuerpo enfermo, y permite discutir cuestiones problemáticas frecuentemente ajenas a la enfermedad misma. (p. 1)

En este sentido, la enfermedad puede funcionar para dar cuenta de problemáticas que incluyen pero también exceden al cuerpo en tanto metáfora de la sociedad. Podemos acercarnos al elemento de lo enfermo, entonces, ya no meramente en términos narrativos sino, sobre todo, en términos formales. En la novela de Meruane, Zoila es un cuerpo rebelde, una voluntad de rechazar las reglas médicas y los proyectos productivos de su hermana mayor. De esta manera, si María encarna el discurso productivo y médico en la novela, Zoila es ese cuerpo enfermo que lo rechaza o, si se quiere, esa fruta que se niega a ser perfecta. En esta línea, la novela es una representación de un sistema que ejerce un control, ya no solo sobre las frutas, sino también sobre los cuerpos humanos. Veremos que la enfermedad funciona como un espejo del discurso productivo que se aplica a la modificación de la naturaleza, avanzando así en la relación entre campo y cuerpo enfermo.

La vida humana es, entonces, puesta en semejanza con la vida de la fruta a partir de la enfermedad. En una primera analogía, el azúcar en la sangre de Zoila se presenta como el paralelo de la podredumbre de la fruta. Dejar fluir ese azúcar sin medirlo, sin controlarlo, equivale a la destrucción del cuerpo de la Menor; regular ese azúcar a través del tratamiento médico equivale a la salud. En esta dicotomía, la Mayor pone sus esfuerzos en llevar a cabo el tratamiento médico de Zoila para asegurar su salud de la misma manera que persigue lograr una fruta perfecta de exportación: ella ordena los medicamentos de Zoila “organizando por colores del mismo obsesivo modo en que dispone y distribuye los fertilizantes de las cosechas en el campo” (Meruane, 2007, p. 57). Esta lucha contra la putrefacción y la enfermedad, encarnada en el personaje de María, hace de la fruta y el cuerpo un espejo en

³¹ La enfermedad como elemento metafórico tiene sus antecedentes. Véase Sontag, S. (1978). *Illness as metaphor*. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.

tanto y en cuanto sobre ellos existe un control y una exigencia.³² En este sentido, “la fruta perfecta representa la sanidad, mientras que la putrefacción funciona como símbolo de la enfermedad” (Fenna Walst, 2015, p. 7). En esta relación en la que cuerpo y fruta son puestos en común, entonces, la enfermedad funciona como un paralelo de la podredumbre.

Esto se hace evidente en el viaje de Zoila hacia el Norte en plan de realizar un acto de resistencia contra el hospital. Ella se dice a sí misma: “Tú serás la fruta que pase inadvertida” (Meruane, 2007, p. 123). Ella no solo es como esas frutas exportadas con cianuro que viajaban hacia el Norte, como si el acto vengativo de su hermana se repitiese en este viaje, si no que también es una fruta que pasa inadvertida por un sistema que, de saberlo, la rechazaría. Porque en ese mundo hay fruta deseable y fruta desechable, fruta que se exporta y fruta que se pudre en el campo. Y esto se traduce también a los cuerpos: “El mundo puede ser un gran galpón lleno de gente diversa. El mundo allá abajo es una enorme instalación fabricando ciudadanos de exportación” (p. 120). En esta inmensa cadena de montaje, Zoila encarna una fruta podrida, una cosecha que escapa a la perfección, y su propia podredumbre es parte de este acto de resistencia. Acto en contra de este mundo de “sujetos sometidos a un sistema que los define, los restaura, los preserva para ser sustituidos por otros, procesados en serie” (Zamorano, 2016, pp. 32-33). La decisión de Zoila de no someterse a los tratamientos de la salud, entonces, se convierte en un plan subversivo en contra de esa exigencia, como con la fruta, de volver a los cuerpos perfectos.

Por último, la metáfora de la fruta funciona para establecer una representación del discurso productivo por sobre la improductividad de los cuerpos. Esta metáfora se consolida con el cuarto y último capítulo de la novela: “pies en la tierra”. Diez años después de este viaje, años en los que Zoila ha llevado a cabo una serie de atentados contra el hospital en la ciudad del Norte desenchufando pacientes e interrumpiendo unas experimentaciones desconocidas con niños, el nuevo personaje de la Enfermera toma el poder de la primera persona. La Enfermera es la portavoz del discurso médico llevado hasta el extremo que, en su encuentro con Zoila, en ese entonces una vagabunda desconocida que duerme en frente al hospital, expresa su intenso deseo de registrar su nombre, sus datos, verificar si contiene enfermedades para rellenar los números de sus planillas. Cuando habla de la mujer que ha estado planificando los atentados, es decir, Zoila, la describe de la siguiente manera:

³² En la misma línea, en otros trabajos se le ha otorgado a estos cuerpos términos que respondan a esta relación doble: el “cuerpo-fruta” (Ferrús, 2016) y el “fruto-producto” (Recchia Paez, 2018) son dos ejemplos.

(...) esa mujer no puede ser sino una desquiciada, sin duda una mujer cesante y resentida, una mujer improductiva además de frustrada, una que no pudo ser madre, una abortista, una lesbiana radical disfrazada de hombre, una feminista más que una terrorista, una mujer de esa calaña que entra al hospital para matar a los hijos de otras, de las felices y fértiles mujeres, (...) verdaderas mujeres, es decir, madres. [itálicas del texto original] (Meruane, p. 157)

En esta descripción se revela la visión de la Enfermera acerca de la productividad en la mujer. No solo se tilda con títulos como “terrorista” a la mujer que se rebela contra ese sistema, sino que se la califica sobre todo como “improductiva” en contraposición con las “verdaderas mujeres” que son madres, felices y fértiles.³³ Este discurso es el que contrasta con el proyecto subversivo de Zoila que, a través de su enfermedad, se presenta como esa fruta que no sigue los parámetros de la perfección productiva. En esta dirección, el discurso enfocado en la productividad de las plantaciones está íntimamente relacionado con el discurso de la medicina. Si la fruta podrida es desechada a partir de su improductividad, también el cuerpo enfermo representa lo improductivo. Así, si Zoila entraba en el Norte como esa fruta inadvertida, también morirá allí hacia el final de la novela como una fruta podrida. Literalmente su cuerpo se descompone mientras la Enfermera sigue discurriendo en su largo discurso; de una herida en los pies comienza a pudrirse su cuerpo de abajo hacia arriba. Ella no es ni madre, ni productiva, ni longeva; en todo caso, es una fruta que se ha escapado de la cosecha perfecta, de una cadena de montaje con ciudadanos de exportación, para hacer frente a un sistema que los somete a un mismo proceso de control.³⁴

Norte y Sur: un mercado global

Uno de los factores que hacen de *Fruta podrida* una novela relevante para pensar el campo chileno y la posición de América Latina en el mundo es el trabajo con el espacio y la geografía. Como vimos, a partir del rechazo y la venganza de Zoila ante el discurso médico el

³³ Sobre la concepción de las “verdaderas” mujeres como madres, Lina Meruane también desarrolla una crítica de la exigencia naturalizada de la maternidad en su ensayo *Contra los hijos* (2014). Podríamos pensar que este texto refuerza uno de los ejemplos que evidencian que el discurso de la enfermera está construido a partir de la ironía.

³⁴ Sobre la maternidad y un análisis de un feminismo en la novela puede verse Castillo, A. (2019). Crear o criar: Maternity and choice feminism in Meruane's *Fruta podrida* and *Contra los hijos*. *Hispanic Review*, 87(3), 355-376. Recuperado de <https://doi.org/10.1353/hir.2019.0018>.

relato viaja desde esa pequeña casa de adobe en el campo chileno hacia el Norte. ¿Cómo y por qué es que la narrativa viaja de un espacio rural remoto en el Sur hacia una ciudad del Norte en un relato de venganza? Precisamente es desde el Norte, esa región cosmopolita indefinida, que se importan las maquinarias médicas y las diferentes tecnologías que operan en el Sur. Los experimentos médicos, los tratamientos, los planos de posibles ciudades o los medicamentos son todos bienes que viajan de una región a otra para replicar las dinámicas y funcionar allí. Como sugiere Recchia Paez (2018): “Tecnología que, como se indica una y otra vez, desde los refrigeradores hasta los médicos cirujanos, se importa siempre desde el Norte y configura el entorno social propio de una economía dependiente tercermundista” (p. 164). En este sentido, la vida de los personajes en el campo chileno está determinada por la aplicación de un modelo económico y tecnologías que provienen desde el Norte. En todo caso, no se trata simplemente de la importación de tecnologías médicas, sino también de maquinarias que funcionan en el campo al servicio del modelo extractivo. Las tecnologías ingresan y los recursos naturales se exportan en un modelo productivo que se materializa en dos frentes en el mundo de *Fruta podrida*: la medicina en el cuerpo y la extracción en el campo. Por eso es que el viaje de Zoila y del relato hacia el Norte cobra sentido, porque es allí donde se encuentra el origen y el destino del sistema que oprime a su cuerpo y contamina su entorno. Es allí, en el corazón de la central de control que Zoila rechaza, donde irá a realizar actos de venganza.

Entonces, esta dinámica entre geografías se manifiesta de dos modos que, parece sugerir la novela, son al fin y al cabo uno mismo. En un sentido, la fruta de exportación que produce la empresa de María en el campo chileno viaja de las plantaciones de fruta en el Sur a los supermercados del Norte, por eso su acto de vandalismo puede ser pensado como contra a un orden global y no meramente local. En otro sentido, al igual que una de esas frutas, Zoila viaja en avión hacia el Norte para llevar a cabo una venganza contra el sistema de salud. Teniendo esto en cuenta, cabe decir que el Norte es una referencia geográfica que atrae, condiciona y moviliza a los personajes, desde su forma de vivir hasta sus maneras de reaccionar. Es, podemos decir, un eje central sobre el que gravita la narrativa, porque ese es el destino de toda la producción frutícola del campo chileno así como también el destino de redención de Zoila. En *Fruta podrida*, la distancia geográfica que separa ambos espacios está tejida finamente por una narrativa en la que se vuelven inseparables. Para lograr una interpretación de las dinámicas sociales, las preocupaciones y los deseos en un espacio geográfico, se vuelve necesario comprender también al otro.

Podemos reconocer aquí una característica que se ha identificado en producciones narrativas que han surgido en la región latinoamericana en los últimos años: una porosidad en las representaciones de lo local y lo global. En palabras de Steffani (2019), se trata de “una geografía literaria que a menudo se desvía de los perímetros de la nación hacia abarcar espacios (físicos y/o digitales) más extendidos e incluso globales” (p. 362). Efectivamente, esta desviación responde a un contexto mundial en el que la novedad de las tecnologías y las relaciones económicas y/o políticas de las sociedades contemporáneas exigen una renovación en el imaginario. La “redefinición territorial” de la que habla Steffani, entonces, encuentra un terreno fértil en las narrativas contemporáneas que construyen mundos más allá de los límites nacionales y/o regionales para dar cuenta de dinámicas que los trascienden.³⁵ En todo caso, las representaciones de lo nacional no parecen acabar en la frontera sino que inevitablemente se insertan en un juego de relaciones geográficas globales. En *Fruta podrida* esta relación entre lo global y lo nacional se torna necesaria para construir una representación del campo chileno. En otras palabras, la globalidad es una característica fundamental del sistema extractivo, y también médico, que teje un intercambio determinado entre el Norte y el Sur.

En esta distribución de la geografía se revelan los centros gravitatorios sobre los que se definen las decisiones y funciones de los individuos. En el discurso de María, si el Norte hace su presencia en la sociedad rural chilena a partir de la producción, la autoridad y la tecnología, la periferia lo hace desde la enfermedad y lo improductivo: “¿Serán africanas todas las pestes del mundo? Habría que acabar con África, a nadie le hace falta ese continente” (Meruane, 2007, p. 76). En ese “mundo”, esa comunidad global a la que estaría afectando la improductividad de un continente, pareciera que hay regiones que hacen menos falta que otras. Si esto es así es porque esa comunidad global está atravesada por lazos a los que se puede o no contribuir. En todo caso, una peste es el símbolo de una interrupción para la producción efectiva de la fruta. De esta manera, en *Fruta podrida* hay geografías dispensables y otras indispensables para el sistema globalizado. Un sistema que aquí está representado por la empresa frutícola y la empresa médica. Si “habría que acabar” con el continente africano, es porque esa región representa los opuestos de las necesidades de ese

³⁵ Un ejemplo claro de esta tendencia es la narrativa de la inmigración, como puede ser *Los boys* (1996) de Junot Díaz. De hecho, la propia Lina Meruane ha trabajado con la cuestión identitaria y la inmigración en *Volverse palestina* (2013).

sistema, esto es, los obstáculos que interrumpen la productividad y la efectividad en el control de la naturaleza y la salud.

La contracara de esa periferia está representada por figuras masculinas: el Director del hospital, los arquitectos y el Padre ausente de las hermanastras. El Director es quien importa las tecnologías del Norte para desarrollar la medicina en el campo chileno; los arquitectos son los que viajan a Chile con los planos de ciudades del Norte para implementarlos en el Sur; el Padre ausente es la figura que exige a María mantener y fortalecer la empresa exportadora que aquel habría fundado. Estas figuras masculinas representan tanto la productividad como la región del Norte. En esta distribución de funciones y relaciones globales, entonces, el Norte está representado como el motor de esa productividad mientras que la periferia, representada por África, se vuelve dispensable. En cuanto a Chile, se vuelve indispensable en tanto y en cuanto es el territorio desde el cual se extrae la materia prima que habrá de consumirse en los supermercados del Norte. En última instancia, las exigencias de la fruta chilena como producto final provienen de los supermercados globales y específicamente del Norte. En este sentido, en *Fruta podrida* hay una representación de un entorno local que está inmerso en una relación global como un territorio que produce materia prima a partir de la extracción; allí reside su carácter no dispensable.

Si bien María es quien encarna el discurso productivo en el Sur, pues ella es quien se ocupa del control de la materia prima en pos de exportar eficientemente, es ella quien realiza el primer acto subversivo en el relato. Antes de que Zoila viaje hacia el Norte y a raíz de una insatisfacción con la empresa porque los empleadores nunca cumplieron sus “promesas vacías”, porque nunca hubo un mínimo reconocimiento de su trabajo duro, por la paga baja y los horarios extraordinarios, María decide planear una venganza. Decidida a poner fin a todos sus años de estar al frente de la producción y la eficacia de las cosechas, ella implanta cianuro en las frutas que serán exportadas, “un veneno que atenta contra la seguridad del mundo” (p. 105).³⁶ La fruta es embargada y devuelta a Chile para que se pudra en los contenedores; María es descubierta como la culpable de ese acto y es condenada a ser encarcelada. Ante todo, ella atenta contra “la seguridad del mundo”, un mundo que está compuesto por las relaciones globales y geográficas que hemos visto más arriba. Un mundo en el que las disposiciones del Norte configuran los movimientos del Sur y en el que la productividad

³⁶ Como se hace referencia en los antecedentes ya citados, se puede trazar un paralelo entre el acto de María y un evento real ocurrido en el año 1989. Allí se encontró cianuro en fruta que provenía de la exportación chilena.

define las regiones dispensables de las indispensables. Y si ese acto es llevado a cabo es por una insatisfacción económica y un rechazo hacia las figuras que lideran los movimientos de las empresas. En este sentido, es la división de trabajo y riqueza lo que acaba por disparar el acto de venganza. Esto puede pensarse como semejante al paro que hacen las temporeras insatisfechas, las mujeres que trabajan en el Galpón muchas horas y reciben muy baja remuneración. El causante es el mismo aspecto, la diferencia es la escala y el alcance de cada individuo según su grado de responsabilidad en la empresa. En todo caso, lo que revela el acto de María es aquel entramado de relaciones globales en el cual ella está inmersa.

Lenguaje de resistencia

A partir de lo dicho podemos decir que la novela de Meruane organiza elementos como el discurso productivo, la enfermedad y la geografía para retratar un mundo en el que tanto la vida humana como la vida no humana se encuentran en crisis. Ante todo, se trata de una narrativa crítica que construye un mundo en el que las tecnologías extractivas y médicas ejercen un control sobre las tierras y los personajes. En todo caso, la búsqueda literaria de la escritora chilena parece inclinarse a construir un lenguaje que contrarreste estos modos de vida y la tendencia al discurso homogéneo de la producción. Esto es evidente en la lengua, la palabra, pero sobre todo en lo formal. En este sentido, siguiendo a Fenna Walst (2015), hay un trabajo de contrapunto a esos discursos en “el nivel narratológico al igual que en el estilo de la novela, en el sentido de que las múltiples voces narrativas, los elementos autoficcionales, la estructura anómala de la novela y el estilo irregular están todos al servicio del proyecto de resistencia” (p. 8).³⁷ Si hablamos de resistencia en *Fruta podrida*, hablamos de una puesta en funcionamiento de un lenguaje que da cuenta de distintas características de un orden global que ordena las vidas humanas y no humanas para cuestionarlas y habilitar nuevas formas de pensar el presente y futuro latinoamericano.

El trabajo sobre el presente antropocénico y la posibilidad futura está logrado sobre todo a partir de la relación construida entre el campo y el cuerpo humano utilizando la enfermedad como metáfora. Ante todo, en el mundo de *Fruta podrida* funciona un sistema focalizado en

³⁷ Un elemento autoficcional, por ejemplo, es la enfermedad de diabetes que padece la escritora.

la productividad que, así como somete a los cuerpos a través del discurso médico, así también modifica la naturaleza a través del control. A su vez, ese sistema rechaza la improductividad, que reúne mujeres, geografías y alimentos. Así, la descomposición de Zoila y el acto subversivo de María funcionan como actos de resistencia en contra de esa dicotomía establecida que selecciona entre unos y otros como frutas de exportación. De algún modo, la experiencia de estos sujetos en el mundo construido en la novela indica la insostenibilidad del sistema global en el que viven. Podríamos decir que la propia narrativa sigue esa misma línea: *Fruta podrida* como producto literario es un acto de resistencia contra esas fuerzas que operan sobre la naturaleza y las personas en el mundo contemporáneo.



Universidad de
San Andrés

2. b) Distancia de Rescate (2014)

En el contexto del auge de obras argentinas denominado “giro rural”, en el que las narrativas toman al campo como centro del relato, *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin es una novela que transcurre en la región rural argentina para problematizar el uso de agroquímicos.³⁸ En un desplazamiento de la ciudad hacia el campo, Amanda y su hija Nina viajan en busca de pasar sus vacaciones en un espacio de tranquilidad; sin embargo, lo que encuentran allí es un entorno atestado de tóxicos y enfermedades. En este sentido, uno de los aspectos centrales de la novela es la transformación de ese imaginario del campo como espacio de tranquilidad y distensión a un espacio tóxico, una mutación causada principalmente por el uso de agroquímicos en las plantaciones de soja. Pero esa toxicidad no se limita a la naturaleza, sino que su impacto está sobre todo impreso en los cuerpos de las poblaciones. Así, en *Distancia de rescate*, la primera novela de Samantha Schweblin, el campo y el cuerpo están relacionados a partir de un deterioro que es consecuencia del uso de agroquímicos. A su vez, como narrativa, podemos decir que la novela lleva a cabo un ejercicio de reflexión en torno a los modos de narrar un mundo en el que ese riesgo es posible. De esta manera, no solo se trata de un relato en el que los agroquímicos, como elemento central, son explorados en cuanto a consecuencias posibles sobre el entorno y las poblaciones, sino que también se trata de un ejercicio literario en búsqueda de construir formas narrativas alternativas que puedan dar cuenta de ese mundo.

Una de las características de la forma literaria de *Distancia de rescate* tiene que ver con su estructura narrativa. Disparado por una búsqueda de encontrar respuestas frente a enfermedades misteriosas que ocurrieron en un pasado cercano, el relato está en manos de David que interroga a Amanda para descubrir “lo importante”. El relato comienza, así, en la urgencia y la incomodidad de lo incierto. Ambos se encuentran en un cuarto oscuro, una salita de emergencias de un pueblo rural anónimo de Argentina, y su diálogo es tan opaco como el espacio en el que se encuentran: ellos están en búsqueda de comprender una realidad que parece estar siempre oculta. Amanda es una madre confundida que no es del todo consciente de dónde está ni de lo que ha ocurrido con ella y con su hija, mientras relata los

³⁸ Heffes, G. (2019). Toxic nature in contemporary argentine narratives: contaminated bodies and ecomutations. En I. Kressner, A. M. Mutis y E.M. Pettinaroli (eds.), *Ecofictions, ecorrealities and slow violence in Latin America and the Latinx world* (pp. 55-73). Abingdon, UK: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003001775-3>.

sucesos que ocurrieron en sus vacaciones en el campo. Lo que no sabe pero se revela más adelante en el relato, es que ella y su hija han sido infectadas por contacto con el glifosato. David es el niño monstruoso, deformado, también infectado, que guía el hilo narrativo desechando lo que juzga irrelevante e indagando en lo pertinente, siempre guiado por “lo importante”. Este niño extraño es el hijo de Carla, de quien Amanda se hace amiga en el campo. Por las conversaciones entre ambas madres, tenemos un vistazo al personaje de Carla, una madre frustrada, desentendida de su propio hijo y desencantada frente a una realidad que no comprende pero sufre. Uno de los ejes de la narrativa es, entonces, la maternidad. Una forma del cuidado que comparten ambos personajes pero que una, Carla, ha descubierto como imposible, mientras que Amanda todavía cuida de su hija Nina con mediciones detalladas y minuciosas. Lo terrorífico en *Distancia de rescate* es que la maternidad se vuelve imposible, que la verdad de Carla, la de una madre que ha perdido la identidad familiar, es la historia de una población que habita a los márgenes de las plantaciones de soja transgénica.

La novela está compuesta por al menos dos tiempos: uno, el pasado que cuenta Amanda en el que conversan ambas madres y suceden los hechos del relato; otro, el presente en el que Amanda y David recuerdan aquellos hechos en búsqueda de respuestas. La narración, entonces, salta de un tiempo a otro constante y sutilmente, ajustando el relato del pasado para comprenderlo, para visualizar dónde está lo relevante que pueda explicar el presente siniestro en el que se encuentran los personajes. Es evidente que el punto de mayor importancia en el relato es el de la infección. Tanto David como Nina son niños que a partir del contacto con el glifosato se infectan y a partir de allí no hay punto de retorno: para que sus cuerpos sobrevivan sus almas deben transmutarse. En el transcurso de la novela, aprendemos que la manera de hacer frente a esas infecciones en los cuerpos, para nada excepcionales cabe decir, tiene que ver con una visita al orden de lo sobrenatural. La mujer de la casa verde, una curandera, posee el conocimiento y la cura: la infección significa la muerte de los cuerpos si no se realiza una separación del cuerpo y el alma, dejando el cuerpo vivo y llevando el alma hacia otro portador. En otras palabras, el cuerpo de la persona sobrevive y permanece, mientras que la persona interna migra y abandona el cuerpo.

La búsqueda por revelar las verdades en un mundo donde esto es corriente, la pulsión por conocer dónde y cómo es el peligro, es la búsqueda más urgente de los personajes y también el de la propia narrativa. En todo caso, la intención está puesta en echar luz sobre un terreno ambiguo y desconocido en el que la tragedia es posible. Tanto los personajes como el relato

en sí mismo están conmovidos por una amenaza inminente, por una inquietud terrorífica que tiene al ambiente como protagonista. El propósito de este apartado es analizar cómo se compone el mundo de *Distancia de rescate* y cómo su composición formal puede iluminar distintos aspectos del presente y futuro en la era del Antropoceno.

Nos detendremos, primero, en la construcción del campo como espacio tóxico. Este entorno será el escenario de un mundo en el que la naturaleza y los lazos entre los personajes se verán afectados por el uso de agroquímicos. Tal como anticipa el comienzo de la novela en aquel cuarto oscuro, veremos que las primeras en percibir los riesgos son las madres y los primeros en entrar en peligro son los niños; sin embargo, la tarea del cuidado se torna imposible en un mundo en el que la amenaza es invisible y desconocida.³⁹ Aquí se argumenta que estos elementos funcionan para dar lugar a una forma literaria que permite, principalmente, echar luz sobre la cuestión ecológica: el riesgo que existe en el manejo del campo productivo es inseparable de la salud de una población. En este caso, el recurso gótico es una herramienta genérica fundamental para narrar el impacto de los agroquímicos: sus características se corresponden con una lectura de los principales desafíos que plantea el Antropoceno. El objetivo de las siguientes páginas es analizar esa relación entre el manejo de los campos y los cuerpos, visualizando las herramientas conceptuales que provee la novela para comprender el presente y futuro antropocénico. En este sentido, *Distancia de rescate* puede ser pensada como uno de los primeros pasos de una exploración literaria argentina y latinoamericana que avanza hacia la incorporación de la agenda ecológica en las artes.

El campo como espacio de peligro

Si Amanda y su hija Nina viajan a un pueblo rural anónimo del interior de Argentina en búsqueda de tranquilidad y vacaciones es porque, en su imaginario, esa concepción del espacio natural sigue vigente. El campo representado como un territorio de vacaciones se hace evidente en tanto que, dice Amanda, “estamos de vacaciones, por eso estamos acá” (Schweblin, 2014, p. 20). En esta búsqueda de distensión por fuera de la urbe, la

³⁹ El trabajo con la maternidad y los lazos familiares es recurrente en la obra de Schweblin como puede verse en los libros de cuentos *Pájaros en la boca* (2008) y *Siete casas vacías* (2015). En esta ocasión, la dinámica del núcleo familiar se tensiona en un mundo construido sobre un ambiente tóxico.

representación del campo se construye sobre todo en un contraste del espacio rural con respecto a la ciudad: la razón por la que el campo deviene un espacio de distensión es que el paisaje contiene aparentemente una tranquilidad que, en todo caso, es una cualidad que la ciudad carece. De ahí la sensación de Amanda según la cual volver a la ciudad es “volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas” (p. 32). Se hace así evidente su rechazo a lo urbano y el motivo de las vacaciones. En su concepción de los espacios, si Amanda está en el campo es porque ante el ruido, la mugre y el congestionamiento de la ciudad, encuentra en lo rural silencio, limpieza y ligereza. Lo natural es, entonces, un escape, un reposo para el sujeto urbano que busca descanso de la ciudad sucia y eufórica.

En el mundo de *Distancia de rescate* esta concepción de la naturaleza se quiebra o, en todo caso, se revela como ilusoria. Si los personajes cargaban aquel imaginario naturalista, el mundo en el que habitan los despierta a otra realidad. Esto se anticipa con la pregunta de David a la dicotomía ciudad/campo que imagina Amanda: “¿De verdad este sitio te parece un lugar mejor? [cursiva original]” (p. 32) El cuestionamiento del niño a una madre viene de un conocimiento que el que interroga sospecha y la interrogada no logra percibir. En todo caso, la investigación de David lleva en su interior una desconfianza del imaginario naturalista y, a medida que avanza el relato de Amanda, ella misma descubre lo siniestro de ese paisaje: “la casa, los alrededores, todo el pueblo me parece un sitio inseguro y no hay ninguna razón para correr riesgos” (p. 24). Aquí se ve claramente la tensión que construye la novela como narrativa que posiciona a los personajes en una búsqueda que desata resultados inesperados. Si Amanda había viajado en búsqueda de seguridad y tranquilidad, encontró en ese pueblo, por el contrario, una situación de riesgo. Y este riesgo se escenifica no solo en el tiempo del relato pasado, sino también por el presente siniestro en el que se lleva a cabo la interrogación. En nuestro análisis de *Distancia de rescate*, nos detendremos en las características de ese riesgo y en los factores que permiten pensar al entorno rural ya no como un espacio de reposo sino como un lugar de peligro.

Siguiendo a De Leone (2016), el paso del entendimiento en el imaginario de Amanda de una naturaleza tranquila y sublime a un lugar inseguro entra en diálogo con una tradición de imaginarios en torno al espacio rural argentino:

Ese paisaje rural, en que el cultivo de la soja transgénica se convierte en negocio rentable, monopólico, cortoplacista, y reconfigura el espacio, las relaciones y la

movilidad social (...) entra en diálogo y en disputa con imágenes de las pampas que cargan con un capital simbólico altamente codificado: el sublime pampeano desde los viajeros ingleses y la generación romántica; la sede del atraso y la barbarie en la propuesta sarmientina; la salida profiláctica frente a la ciudad pútrida en discursos higienistas de entre siglos; el reducto condensador de utopías en proyectos nacionalistas del Centenario; el lugar para alojar al inmigrante y la tragedia o un aprendizaje en un campo moderno (Benito Lynch), en un campo estetizado y anacrónico (Guiraldes); y, también el sitio privilegiado desde donde sellar la extenuación del ruralismo desde la propia novela rural en Sara Gallardo. (p. 4).

Es decir, escenificar y presentar al campo de las plantaciones de soja con estos tintes económicos y tóxicos es un desplazamiento y una renovación del imaginario en una región en la que se ha disputado incesantemente la carga simbólica del campo. En este caso, las representaciones rurales tienen que ver con un relato sobre la muerte y una amenaza que acecha en el paisaje a partir de la implementación de modelos económicos en el espacio rural. Esto interpela al discurso sobre lo nacional en tanto y en cuanto presenta un mundo alternativo donde el desarrollo económico y tecnológico que funciona en el campo se demuestra insostenible y, si se quiere, con impactos terroríficos en las poblaciones y el ambiente. Esto se vuelve más relevante cuando entendemos que ese impacto está marcado sobre todo en los cuerpos de los niños, ese símbolo del futuro que aquí se encuentra enfermo. El futuro de la economía extractiva, el de la soja transgénica como recurso económico, se pone en conflicto con la salud del futuro. De esta manera, si el espacio rural había sido un territorio de disputas en torno a varios ideales, en nuestro tiempo no deja de serlo para replantear las direcciones de una sociedad en medio de una crisis ecológica. Una vez más, entonces, allí se juegan los binomios que configuran a las sociedades latinoamericanas. Así como ese suelo disputaba las significancias de civilización y barbarie como también otras codificaciones, así entran en juego las diferentes concepciones del paisaje en nuestros días que involucran disputas entre nociones de una naturaleza inmutable, sometida y entendida como mero recurso productivo frente a una naturaleza mutante, mutable, sujeta a transformaciones desconocidas y consecuencias fatales.

En *Distancia de rescate*, al igual que en *Fruta podrida*, la capitalización de los recursos naturales y la vida no humana conforma el discurso dominante y la disposición del espacio en el campo argentino. Esto se demuestra no solo en el evidente destino que se le otorga a los campos para la producción de soja transgénica, sino también en la categorización de la vida animal como mero producto. Cuando Carla le relata a Amanda el momento en que David se

intoxica por contacto con el agua contaminada del río, hace mención de un proyecto económico anterior, un deseo y proyecto de vida que ha terminado:

Cuando lo conocí todavía sonreía, y criaba caballos de carrera. (...) Omar decía que cuando la pegara nos llenábamos de guita y reformábamos todo. Yo quería poner alfombra en el piso. Sí, una locura para el lugar donde vivo, pero qué ilusión me hacía. (...) Para que te vaya bien en ese negocio tenés que tener un buen padrillo, y a Omar le presentaban el mejor. (...) Cuando los potrillos se vendían, un cuarto del dinero iba al dueño del padrillo. Eso es mucho dinero, porque si el padrillo es bueno y los potrillos se cuidan bien, cada uno puede venderse entre 200.000 y 250.000 pesos. Así que teníamos ese bendito caballo con nosotros. (Schweblin, 2014, p. 9)

En este pasaje queda clara la representación de la naturaleza y la vida no humana como capital. Se trata de una monetización de los caballos en la que se apuesta por una reproducción idónea para aumentar el valor de las crías, al tiempo que se apuesta en las carreras para sacar provecho de las cualidades de esos caballos. En todo caso, esa capitalización del animal es donde Carla y Omar depositaron su ilusión (*qué ilusión me hacía*). Las promesas económicas, ese *llenarse de guita*, así, están vinculadas a una concepción de la naturaleza en la que se afirma el recurso natural como mero objeto utilizable para un beneficio monetario. El problema parecería residir en que esa noción de lo natural implica una inercia e infinitud de los recursos, como si la naturaleza fuese al final del día un cajón inagotable de proveedurías. Lo interesante de este pasaje es que inmediatamente después ocurre la desestabilización de esa noción, precisamente en el momento en que David es intoxicado en el río. Cuando el caballo desaparece y Carla, desesperada, lo encuentra tomando agua del río, ella se alivia. Sin embargo, no logra ver que allí está su momento de contacto con la toxicidad del ambiente, producido nada más ni nada menos que por los tóxicos utilizados en el campo en nombre de esa productividad que ella tanto añoraba:

Pude agarrarlo de la rienda. Qué alivio, me acuerdo perfecto, suspiré y dije en voz alta, “si te perdía, perdía también la casa, desgraciado”. Ves, Amanda, eso es como el dedo que pensé que le faltaba a David. Uno dice “perder la casa sería lo peor”, y después hay cosas peores y uno daría la casa y la vida por volver a ese momento y soltar la rienda del maldito animal. (p. 9)

¿En qué momento y por qué el caballo de Omar y Carla pasa de ser un *bendito* animal a uno *maldito*? ¿Por qué otra cosa Carla descarta aquella ilusión de prosperidad económica y *daría la casa y la vida*? En estas preguntas, queremos proponer, se juega el giro conceptual que ocurre en *Distancia de rescate*. Sus personajes lo experimentan, su escritora lo compone en

una novedosa forma narrativa. El campo ha mutado en el imaginario de un espacio sereno y de reposo, de un entorno en el que la naturaleza es un producto infinito e inmutable para el crecimiento económico, en un espacio amenazado por el riesgo y la toxicidad. En el caso de Amanda, ella juzga su rol de madre porque su hijo fue intoxicado en el río mientras ella buscaba desesperada al caballo, ese cuerpo simbólico del recurso natural y lo económico. Lo que ella no logra anticipar en su noción del entorno es la existencia de una amenaza invisible, la dificultad del cuidado en un nuevo mundo tóxico y la gradual deformación de los cuerpos de los niños en monstruos. En otras palabras, lo que ella no anticipa son las consecuencias de habitar un mundo en el que la naturaleza es pensada como un mero objeto capitalizable. El valor de la novela de Schweblin, en suma, consiste en darle una forma literaria a este imaginario no solo para poner en disputa distintas nociones del entorno natural y el campo argentino, sino también, y más importante, para construir nuevas formas artísticas que iluminen aspectos fundamentales del Antropoceno y elaboren herramientas conceptuales para visibilizar lo que de otra manera permanece en la sombra.

El cuidado en días de químicos: riesgo y maternidad

En este contexto, el riesgo está vinculado sobre todo con el cuidado materno. La maternidad es un lazo que se coloca en el centro de la narrativa, encarnada principalmente por los personajes de Amanda y Carla. Podemos pensar el relato como una narración de una fractura de lo familiar, de los vínculos de cuidado que aseguran la supervivencia y la comunidad humana.⁴⁰ De algún modo, esto es lo que está en el centro de la escena en la que Carla encuentra el caballo en el río. Como dijimos, es por una distracción con un símbolo económico que su hijo David se intoxica en un río contaminado con químicos. Como consecuencia de ello, para que David sobreviva, Carla debe someter a su hijo a un proceso de transmigración de almas que realiza la mujer de la casa verde. Sin embargo, lo que sobrevive no es tanto aquel David de siempre como un cuerpo infectado y una nueva persona que Carla ya no reconoce como su propio hijo: “Era mío, ahora ya no” (p. 8). De esta manera, el lazo maternal se rompe, ese contrato del cuidado se destruye apenas el efecto de los químicos

⁴⁰ En este sentido, la novela pareciera no permitir construir una especulación futurista tanto como sí lo hacen otras narrativas. El énfasis en lo familiar forma parte de una preocupación por un presente en el que se intuyen y se descubren nuevos riesgos ecológicos. De todos modos, veremos más adelante que la presencia de los niños y la extensión del riesgo hacia el porvenir sí permite extender la lectura hacia un mundo futuro.

toma control sobre los cuerpos. Carla es, en esta línea, la madre frustrada que se arrepiente y se culpa por la pérdida de su hijo (la pérdida en el sentido de que en ese cuerpo ya no reconoce a su propio hijo), la mujer que deseaba el beneficio económico y ahora solo anhela la tranquilidad del núcleo familiar perdido. Sin embargo, el relato no culmina allí; no se trata de una maternidad frustrada por las deficiencias de sus personajes. En *Distancia de rescate*, la familia se quiebra “no por descuido materno, sino porque estar en el mundo, su sola habitabilidad, se vuelve una experiencia peligrosa” (Caicedo, 2017, p. 170). De esta manera, descubrimos que los ríos en ese entorno rural son fatales, los campos pueden ser mortíferos y los recursos para hacer frente a esas amenazas suelen ser del orden sobrenatural. Ese mundo que construye Samantha Schweblin es el que desarma a la familia. En todo caso, la imposibilidad del cuidado debería alertarnos sobre la inhabitabilidad de ese mundo tóxico.⁴¹

Dicho esto, podemos decir que la normalidad de lo familiar en ese espacio rural comienza a tomar ese aspecto de extrañamiento y disfuncionalidad. En todo caso, Amanda llega desde la ciudad a ese pueblo para descifrar que la intoxicación de los niños se trata de una situación común y recurrente así como también lo es el desequilibrio de las familias. Lo que ella no percibe aún es que la fuente de peligro está impresa en el ambiente y ya no tanto en la responsabilidad de las madres. Así, a modo de una premonición de la catástrofe, Amanda se encuentra con una vendedora que cuida de su hija, una niña físicamente deforme y monstruosa en los ojos de Amanda y Nina. En ese encuentro reflexiona sobre la maternidad:

La mujer aprieta el botón de la caja registradora y me da el vuelto con una sonrisa triste, hace todo esto con ambas manos, una para el botón, otra para mi dinero, y así como un momento atrás me preguntaba cómo podía agarrar a esa nena de la mano, ahora me pregunto cómo es posible soltarla (...). (p. 20)

En esta escena el relato vuelve a condensar los elementos clave que construyen la lógica familiar y del peligro en el mundo de *Distancia de rescate*. Así como ocurría con Carla, una madre que en la desesperación de salvar un caballo valorado no se da cuenta de que su hijo está siendo intoxicado, así ahora Amanda se pregunta por la responsabilidad maternal en tanto *cómo es posible* soltar las manos de los niños. Si la niña fue intoxicada durante su vida o si nació de esa manera no lo sabemos. Sin embargo, podemos prever en Amanda un registro del cuidado que pertenece a un mundo en el que ese cuidado es posible, en el que los riesgos

⁴¹ Sobre el carácter monstruoso de los niños, esa otra pieza de la familia fracturada, nos detendremos más adelante.

son medibles y atendibles por una mirada atenta. Esa es la premonición que anticipa la puesta en debate del concepto maternal de Amanda. Antes de volver sobre este concepto, cabe decir que esta escena vuelve a condensar los elementos clave no solo por la cuestión de la maternidad, sino sobre todo por la relación de la familia y los modelos económicos. En este caso, el juego simbólico se da en ese intercambio de las manos: con las mismas manos que la vendedora sostiene a su hija deforme, ella vende y cobra dinero. En ese juego de agarrar y soltar, del dinero y los niños, lo que parece estar en juego en la novela es una disputa entre la salud de los cuerpos humanos y los beneficios económicos que provee un modelo que hace del ambiente un entorno tóxico. En otras palabras, el espacio rural encarna, a través de la maternidad y la toxicidad, esa dicotomía entre el deseo de desarrollo de las naciones latinoamericanas a partir de modelos extractivos y la pérdida de la calidad de vida humana. Tanto Carla como la vendedora son la evidencia de ello, en ellas habita un anhelo por un bienestar sacrificado, una nostalgia de un mundo limpio, un arrepentimiento de una búsqueda económica que ahora vuelve en forma de amenaza desde una naturaleza mutante y tóxica.

La tercera y última maternidad, quizás la más elemental para que la narrativa consolide el argumento sobre la fractura de lo familiar, la encontramos en el personaje de Amanda. Allí se desarrolla el título y el concepto clave de la novela, la distancia de rescate: “así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (p.10). La distancia de rescate es, en efecto, una herramienta que dispone Amanda como madre para cuidar de su hija Nina en base a un cálculo de las amenazas en el entorno. Mantener una distancia física, una cercanía que ata madre e hija con un “hilo invisible” asegura para ella el cuidado maternal. Es un concepto en apariencia básico pero fundamental para el desarrollo formal de la novela porque allí se juega la medición del riesgo y la transformación que ocurre en los vínculos familiares de los personajes. La pregunta que se pone a prueba en el personaje de Amanda parece ser, entonces, ¿qué ocurre con el cuidado y los lazos familiares, esa *distancia de rescate*, en un espacio rural que pasó de ser un paisaje natural del reposo a un espacio de amenaza y peligro? Como anticipan las madres que habitan ese pueblo, una amenaza que habita en el paisaje dispara una tragedia en la que la maternidad, y con ella el cuidado, se vuelve obsoleta. Si Amanda observaba el cuidado en las otras madres preguntándose cómo es posible que sus hijos e hijas hayan caído en el peligro, eventualmente ella también encontrará una realidad en la que su concepto de maternidad ya no funciona. Principalmente porque, como dijimos, el

problema reside en la habitabilidad del mundo en el que viven y ya no tanto en las posibilidades del cuidado.

La distancia de rescate es un mecanismo heredado genéticamente en las generaciones de mujeres en la familia de Amanda: es un saber que se estira en el tiempo como un conocimiento familiar y, a la vez, como una sensación inscrita en el cuerpo (Grenoville, 2020, p. 71). Teniendo esto en cuenta, podemos leer la escena de la infección de Nina como un síntoma de ruptura para ese lazo materno tradicional. Mientras Amanda y Nina se sientan en el pasto, unos hombres descargan bidones cerca de ellas. En primera instancia, nada en esta escena debería despertar las alertas del peligro ni de la distancia de rescate. De hecho, esto es lo que piensa Amanda: “Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David; no hay distancia de rescate” (p. 29). Sin embargo, David insiste en su interrogatorio con que ese es el punto más importante, es allí donde está el impacto, lo importante, lo que se desea revelar: “*Es esto. Este es el momento*” (p. 30). Es en ese pequeño instante, en el que los bidones de químicos circulan cerca de sus cuerpos, que se produce la tragedia, la infiltración de la toxicidad en los cuerpos. El giro relevante, como es evidente, es que la distancia de rescate se torna imposible, disfuncional, pues es en ese momento que ambas Amanda y Nina se mojan con los químicos y son intoxicadas. Allí reside el terror en *Distancia de rescate*: una amenaza está impregnada en el ambiente y es impredecible e incalculable. Las madres, las únicas atentas al riesgo, no lo pueden ver ni predecir. Es un instante ínfimo en que Amanda y Nina se impregnan con el tóxico, un instante que la distancia de rescate no pudo revelar. Precisamente esta dificultad, este carácter indescifrable de la amenaza, esta imposibilidad de *medir* el peligro, es lo que produce un quiebre en el lazo maternal. Amanda se convierte en otra víctima de una naturaleza tóxica y Nina en otra niña que debe ser sometida al proceso de la mujer de la casa verde. De esta manera, se refuerza lo que hemos indicado al principio de este apartado: el ambiente de *Distancia de rescate*, inundado de tóxicos, vuelve peligroso el mero estar en el mundo.

A partir de lo dicho, podemos notar que las mujeres son madres derribadas y desconcertadas. Esa desesperación, la de las madres, la de los niños y también la del relato en sí mismo en esa urgencia por revelar los códigos del ambiente, está fundada en el desconocimiento, en lo imperceptible. En el caso de Carla, ella ha dejado de sentirse madre y David ha dejado de sentirse hijo. En el caso de Amanda, ella ha sido completamente distanciada de Nina y sospecha lo mismo. En suma, si una madre conocía los modos de cuidar a su hija, e incluso

estos estaban inscritos en su cuerpo, en un paisaje habitado por una nueva amenaza son insuficientes y se anulan los lazos entre ellas. En este sentido, la maternidad en un territorio de químicos es un estado en peligro de desaparición. En otras palabras, el cuidado en el paisaje del campo se ha vuelto imposible por la introducción de un elemento fatal: el agroquímico.⁴²

Lo importante, lo invisible

Comprender y visibilizar la amenaza es la dirección del relato, y el interrogatorio como apuesta formal lo evidencia desde el comienzo. Si para Grenoville (2020) en la novela “la historia que se ve obligada a contar Amanda es justamente la de la ruptura de ese lazo entre madre e hija” (p. 71), es porque hay un ímpetu por descifrar, una interrogación que busca un punto decisivo, un proceso de repasar los sucesos para identificar una entidad que permanece oculta e interrumpe en el lazo familiar. Esta es la inquietud de David por encontrar lo importante, es decir, descifrar e incluir en la intuición del cuerpo una nueva amenaza que no tiene nombre ni límite definido. Es necesario, entonces, recurrir a la investigación para develar el punto de peligro que hasta el momento es invisible porque esto es, una vez más, “*muy importante para todos*”. Esa parece ser la línea que empuja el relato, que justifica su desarrollo. En todo caso, la forma literaria de *Distancia de rescate* pone en escena una problemática que gira en torno al conocimiento del peligro que acecha en un mundo de tóxicos y, sugerimos aquí, desde su apuesta formal provee herramientas conceptuales para identificar aspectos críticos del Antropoceno.

La pregunta por el riesgo y las diferentes amenazas en el mundo contemporáneo ha despertado mucho interés desde diferentes perspectivas. Nos interesa aquí rastrear dos referencias que entran en diálogo con la novela en cuestión. Si en *Distancia de rescate* el interrogatorio de David tiene que ver con revelar un peligro inminente que nadie es capaz de percibir del todo, podemos pensar que la narrativa entra en diálogo con la identificación de

⁴² Es interesante notar que, al igual que en *Fruta podrida*, las protagonistas de los relatos son mujeres. Por su parte, los hombres son presentados como las figuras de la producción y el capitalismo por Lina Meruane, pero también como incapaces de acercarse y comprender el problema o la enfermedad en *Distancia de rescate*, siempre apegados exclusivamente a lo económico. Varias escenas permiten trazar un paralelo entre ambas novelas a partir de estas características. El protagonismo de la mujer, tanto en los relatos como en la literatura como disciplina, parecería marcar una tendencia.

ficciones que tratan el problema del riesgo. Como hemos dicho, en su análisis de las teorías de “world risk society” propuestas por Ulrich Beck, Mayer (2016) explica que estas sociedades globales están marcadas por una profunda incertidumbre y un alto grado de desconocimiento. Estas características propias de las sociedades de riesgo, se argumenta, existen a partir de los efectos secundarios y las consecuencias inadvertidas de los desarrollos tecnológicos y científicos de la modernidad. En otras palabras, los proyectos que se han instalado sustentados en los avances científicos de nuestro tiempo llevan consigo consecuencias inciertas. Este aspecto no es menor, la incertidumbre y el desconocimiento se vuelven características cada vez más definitorias de las sociedades contemporáneas. En este contexto, argumenta Mayer, un variado corpus de obras han surgido para dar cuenta de las diferentes manifestaciones de esta relación entre comunidades y riesgo a escala global. La pregunta fundamental parece ser cómo medir y anticipar las consecuencias de acciones humanas sin precedentes, quizás más aún en una era en la que el ser humano es capaz de generar impactos planetarios. Allí es donde podemos rescatar la noción de “violencia lenta” propuesta por Rob Nixon, una concepción de la violencia que se contrapone con nociones generalizadas de una violencia inmediata y explosiva que es identificable en un evento que irrumpe en el tiempo. Así, en búsqueda de conceptualizar una violencia que ocurre “gradualmente y fuera de vista” y “dispersa en el tiempo y espacio”, pone el énfasis en la necesidad de construir una nueva noción de la violencia y narrativas que den cuenta del desafío que ello presupone:

We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence. (p. 2)⁴³

Al menos dos características del argumento de Nixon se vuelven herramientas útiles para una lectura ecocrítica de la novela en cuestión. Por un lado, la escala temporal y espacial en la que esa violencia se ejerce, esto es, una violencia extendida en ambos sentidos y ya no delimitable a un evento excepcional ni un territorio reconocible a primera vista. Por otro lado, el desafío narrativo, el reto específicamente representacional que presenta ese tipo de violencia lenta, que tiene que ver principalmente con su carácter invisible.⁴⁴ En este marco, el

⁴³ La traducción anterior es nuestra.

⁴⁴ La visibilidad y la visualización son temas que aparecen una y otra vez en las obras contemporáneas que se preocupan por lo climático. Aquí podemos poner en diálogo las obras ya mencionadas de Edward Burtynsky y

de una violencia que ocurre gradualmente, que se extiende en tiempos o espacios muchas veces impredecibles y que se manifiesta de una manera generalmente invisible al ojo ordinario, y en conjunto con aquella comprensión del riesgo en un mundo global caracterizado por el desconocimiento e incertidumbre, *Distancia de rescate* es una novela que pone en funcionamiento la forma literaria para trabajar con el riesgo y la violencia en el mundo del Antropoceno. La forma de la novela, la composición de sus elementos y la construcción del mundo alternativo en el que el relato sucede, proponemos aquí, funcionan para darle forma a la amenaza de la crisis climática y, más específicamente, la amenaza de la toxicidad.

Como dijimos al comienzo, la búsqueda del relato en *Distancia de rescate* tiene que ver precisamente con *visibilizar*, con encontrar lo importante y darle forma. Podemos decir que el hilo invisible que une a Amanda y Nina tanto como la transmigración de almas en los niños indica que el reino de lo invisible está presente, lo que ven los personajes no es todo lo que hay. Esto se vuelve evidente en las intoxicaciones, como vimos, en las que las madres están cerca de sus hijos e hijas y, sin embargo, no logran percibir ni ver el peligro. El carácter invisible de esa amenaza, por ende, es lo terrorífico de ese ambiente: nunca sabemos dónde está el peligro ni cómo puede uno refugiarse. En ese sentido, la novela utiliza el recurso del relato gótico para representar la toxicidad de los agroquímicos:

El gótico se construye siempre a partir de un secreto, de algo invisible a la percepción humana, y su descubrimiento implica necesariamente una investigación, las más de las veces no deductiva, puesto que lo que se intenta representar escapa a las posibilidades del lenguaje, la razón e incluso la subjetividad. (Forttes, 2018, p. 150)⁴⁵

Como podemos notar, dos elementos del gótico son claramente identificables en la novela de Schwebelin: la invisibilidad y la investigación. Lo que nos interesa aquí no es indagar en el vínculo de la novela con lo gótico; sin embargo, es relevante recalcar la decisión formal de la escritora argentina para representar el ambiente que rodea a las plantaciones de soja transgénica y la amenaza tóxica. Como vemos, estos elementos del gótico son los elementos centrales de la novela y permiten, a su vez, trazar un paralelo con la preocupación de Rob

Carolina Caycedo, artistas que parecen trabajar en torno a la cuestión de cómo poner en imágenes el mundo amenazado y en deterioro del Antropoceno. La novedad de la novela de Schwebelin es el trabajo con el mismo problema a partir de la herramienta literaria. Véase también Speranza, G. (2019). Visible / Invisible: arte y cosmopolítica. *Utopía y praxis latinoamericana*, 84, 87-96. Recuperado de <http://doi.org/10.5281/zenodo.2653173>.

⁴⁵ Forttes realiza una lectura de *Distancia de rescate* a partir de la utilización de lo gótico como recurso para dar forma a la industria de la soja transgénica.

Nixon sobre cómo narrar la invisibilidad de una violencia desapercibida. Ahora bien, si esta invisibilidad es precisamente una característica de la amenaza que existe en el campo, el problema es cómo volver visible lo invisible. Así es que podemos hablar de una investigación, la de David junto con Amanda, acerca de un objeto que *escapa a las posibilidades del lenguaje*, un objeto sobre el que el relato gravita pero nunca revela: lo más importante (*importante* es la palabra que usa David) es lo que no se les revela a los personajes, lo que no explicita la escritora. Se trata de una investigación que tiene que ver, sobre todo, con el tiempo.⁴⁶ La estructura temporal del relato, repartido en un presente desde el que se investiga y un pasado que se revisa, indica una puesta en escena de múltiples temporalidades en búsqueda de descifrar, valga la redundancia, el tiempo de la amenaza. Si bien es un momento definido en el que sucede la tragedia, esto es, la intoxicación, su manifestación está disuelta y perdida en el relato laberíntico: no sabemos si lo importante ya ocurrió, está por ocurrir o, en todo caso, sigue ocurriendo. En este sentido, el énfasis de la investigación parece estar puesta en la temporalidad.

De este modo, podemos identificar en la novela un trabajo que entra en diálogo con el riesgo y las características de una amenaza tóxica que es consecuencia de un modelo económico extractivo o, más específicamente, el de la soja transgénica en el campo argentino. Una vez que se atraviesa el punto crítico de la intoxicación, Amanda se pregunta cuál es el sentido de la narración: “¿por qué sigue entonces el relato?”. David, como guía en la búsqueda por revelar, contesta que el relato continúa “porque todavía no estás dándote cuenta, todavía tenés que entender”. (Schweblin, 2014, p. 43) Este es el gesto de *Distancia de rescate* y su trabajo como narrativa del riesgo en el Antropoceno. Su composición formal retrata un mundo alternativo en el que las plantaciones dejan sus residuos en el ambiente transformando el paisaje en un espacio de peligro. Ese peligro está caracterizado por la invisibilidad y la incertidumbre; el relato es esa investigación que pone en diálogo distintos tiempos para lograr *entender* y revelar la amenaza. En ese sentido, la novela continúa un diálogo fundamental en el Antropoceno: ¿cómo y de qué forma puede una narrativa iluminar sobre las consecuencias de un mundo atropocénico? Ese mundo parece estar caracterizado por una violencia invisible e impredecible que se extiende y dispersa en el tiempo. Si el tiempo es, como dijimos, una

⁴⁶ En esta línea, De Leone (2016) sugiere que “Samanta Schweblin instala una trama sobre el tiempo: el tiempo de la narración y el ciclo de las vidas humanas. Una trama, más bien, acerca de los *tiempos del rescate* (...)” (p. 4).

característica fundamental de la novela, entonces cabe revisar una última figura relevante en esa clave: los niños monstruosos.

Niños monstruosos o un futuro enfermo

En el mundo de *Distancia de rescate* lo corriente son niños intoxicados y cuerpos deformados: “Eso pasa, Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay” (p. 32). En estas palabras de Carla podemos reconocer una normalización de la infección, que para Amanda es una novedad, y una extensión que excede a la situación de David. Se trata de un pueblo en el que los niños se encuentran, en su mayoría, con cuerpos deformes y actitudes siniestras que conducen a rupturas en los lazos afectivos. No solo se trata de deformidades en el cuerpo, se trata de criaturas que perdieron la posibilidad de relacionarse con el entorno que los rodea, y es por eso que andan por las calles en grupos, acompañados por enfermeras o escondidos por las familias. Esto lo vemos también en David, quien cuenta a Amanda que hay chicos sanos, pero solo “algunos” y que “son pocos los chicos que nacen bien” (p. 50). Se trata entonces, de intoxicaciones que ocurren sobre los cuerpos pero también sobre las madres por algo que “aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (p. 48). En todo caso, en este entorno de naturaleza tóxica la norma son los niños enfermos, incapaces de ir a una escuela, de controlar sus brazos y su cabeza, de establecer vínculos con sus padres e incluso de sobrevivir en el tiempo.

Queremos sugerir que en esa figura de niños monstruosos hay una preocupación que excede al presente, una investigación que ciertamente involucra al pasado y el presente de los personajes, pero también al porvenir del mundo en el que viven. Si se toma en cuenta lo dicho hasta aquí, podemos decir que la temporalidad en *Distancia de rescate* es central en tanto dinámica narrativa pero también en tanto representación de la cuestión ecológica. Si el relato representa las dinámicas de la amenaza ambiental en el mundo del Antropoceno, necesariamente incluye también una especulación sobre un futuro que tiene la misma forma que esos niños: un futuro enfermo. Quizás la evidencia de que allí hay una pregunta por el futuro está en las últimas líneas de la novela, cuando el marido de Amanda retorna en su auto

desde el campo a la ciudad sin respuestas de qué le ha pasado a su hija Nina ni de cuál es la misteriosa transformación que ocurre en ese pueblo rural:

No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (p. 58)

¿Qué pasa, parece preguntarse Schweblin, si la mirada del ojo contemporáneo no logra ver los peligros que acechan al mundo, si *no mira*, si *no ve*, si *no repara*? La respuesta es volver atrás en el relato, es, de alguna manera, circular: así como Amanda comienza en un cuarto oscuro, así también su marido retorna a la ciudad en la oscuridad. Lo que resta es la tragedia. En ese sentido, en *Distancia de rescate* hay un futuro latente, una “plaga inmóvil a punto de irritarse”, y la propia narrativa está puesta al servicio de iluminar y concientizar sobre las posibilidades del porvenir. Los niños enfermos, intoxicados, son la forma de ese futuro. Eso lo podemos imaginar por el elemento de los niños y niñas, esas son las marcas de lo que vendrá. También el texto remarca eso cuando David aclara que *algunos ya no son chicos*. Aquí es posible identificar la preocupación de esta narrativa que avanza para descifrar lo importante, lo que es *muy importante para todos*: el riesgo se infiltra en el terreno del futuro a través de la figura de los niños y amenaza con el deterioro de la vida. En suma, la figura de los niños se corresponde con las ideas del porvenir y ese porvenir está afectado y deteriorado por la amenaza del agroquímico. De esta manera, lo monstruoso se vuelve una especulación, un temor o una crítica de un modelo económico. Como dijimos al comienzo de este capítulo, la novela de Schweblin entra en diálogo con una tradición de narrativas del espacio rural. Podemos decir que aquí lo logra a partir de una apertura al debate sobre el costo del modelo extractivo en los campos argentinos, un costo que está representado a partir del terror y lo monstruoso.

Es relevante notar que, en contraste con el mundo presentado en *Fruta podrida*, aquí la medicina como disciplina e institución está ausente. La enfermedad que acecha en el pueblo no puede ser curada en el hospital, sino en la casa de una curandera: “Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave vamos a lo de la mujer

de la casa verde” (p. 11). Allí, el saber médico se presenta como ineficiente e incapaz, y la alternativa es recurrir al proceso que la curandera propone para que esos cuerpos infectados sobrevivan: la transmutación de las almas. Podemos pensar, entonces, que allí hay una doble ausencia o violencia: los programas económicos (aceptados por el poder político) que intoxican a las poblaciones y la ineficacia de la ciencia médica. En este sentido, la monstruosidad y la muerte son las consecuencias de una intervención en una naturaleza comprendida como producto, y se manifiestan sobre todo en una población abandonada a su suerte. Podemos intuir, sin embargo, que el problema no se limita a esa población rural. La vuelta del marido de Amanda a la ciudad, ese congestionamiento y la plaga a punto de irritarse, de soltarse, permite pensar y temer un camino hacia un mundo tóxico. En todo caso, la novela de Schweblin pone en tela de juicio las decisiones normalizadas de utilizar agroquímicos, de colocar a la naturaleza en el centro de un plan económico (en sentido extractivo), y lo hace a partir de una representación del riesgo y la amenaza.



3) La literatura en oposición al monocultivo

Como es anticipable a partir de las obras recorridas, uno de los grandes desafíos latinoamericanos en la era del Antropoceno es la construcción de alternativas que incorporen al ambiente en una dirección saludable y no meramente económica. En un mundo en el que el modelo extractivo parece ser la base fundamental de las dinámicas globales, en el que, a pesar de los llamados a la necesidad de un cambio, parece que esta posibilidad se torna cada vez más difícil, la propuesta de construir alternativas se vuelve de por sí un proyecto conflictivo y sumamente complejo. En todo caso, los variados debates multidisciplinarios involucran necesariamente una reflexión en torno a las bases fundamentales (extractivistas) de las sociedades contemporáneas; el desafío de construir alternativas sustentables en el Antropoceno lleva consigo una escala y una complejidad que atraviesa distintos campos del conocimiento.

Ya hemos revisado en la introducción los debates en torno a este escenario complejo; sin embargo, es relevante enfatizar que la crisis ambiental en la era del Antropoceno es también una crisis epistemológica. Volvemos a rescatar entonces el análisis de Bruno Latour en su libro *Cara a cara con el planeta* (2017). Si el autor lleva a cabo un trabajo de descomponer y analizar conceptualmente las nociones de “cultura”, “naturaleza” o “humanidad”, es porque quiere lograr un “trabajo colectivo de exploración” en el que “todo el mundo adivina que está emergiendo otro *Espíritu de las leyes de la Naturaleza* y que hay que comenzar a redactarlo si se quiere sobrevivir a las potencias desencadenadas por este Nuevo Régimen” (p. 17). La posición de Latour, por ende, consiste en la urgencia de explorar y construir, redactar de nuevo, un mapa conceptual que esté puesto al servicio de la supervivencia en un mundo en peligro. En otras palabras, el Antropoceno, este Nuevo Régimen Climático, implica para Latour una crisis epistemológica. Una crisis fundada en que “el cuadro físico que los modernos habían considerado como seguro, el suelo sobre el cual se había desarrollado siempre su historia, se ha vuelto inestable” (p. 16). El cambio climático, entonces, revela la inestabilidad del suelo, tanto física como conceptualmente, el movimiento de las placas tectónicas de la modernidad, y precisa de una suerte de reconstrucción para

generar sociedades que perduren en el tiempo.⁴⁷ Lo que es lo mismo, Latour inaugura un trabajo de investigación y revisión a nivel conceptual para componer alternativas sustentables para contrarrestar el cuadro conceptual que ha metido al ser humano y al planeta en el Antropoceno.

En esta misma línea, en el capítulo *Los imaginarios planetarios: a la luz del Gran Televisor Solar* del libro *Imaginarios planetarios* (2018), se analiza la existencia de sujetos que viven por fuera de los modos de vida globalizados. Mary Louis Pratt (2018) identifica ciertos lugares geográficos donde los habitantes se ven a sí mismos como ajenos a la estructura del modelo capitalista. La autora llama a estos lugares “zonas de exclusión, donde las personas son, y saben que son superfluas al orden global de producción y consumo” (p. 34). Saberse superfluos a ese orden global implica también saberse excluidos de toda promesa con respecto al futuro y, sobre todo, saberse excluidos de toda posibilidad de agencia en esas ideas de futuro. En esta línea, la autora identifica en estas zonas de exclusión un surgimiento de imaginarios alternativos, religiosos y sectarios, que se convocan para instaurar modos de vida e ideas acerca de su futuro que no se corresponden siempre con el discurso capitalista: “los nuevos saberes constituyen maneras de ser y de vivir independientes de los dictados del mercado” (p. 36). En otras palabras, estas comunidades en zonas de exclusión construyen modos de vida alternativos a partir de una exclusión y una no participación en el “orden global de producción y consumo”. Lo que nos interesa aquí es remarcar esta doble vía por la que ambos autores identifican un estado crítico en la comprensión del presente y el futuro. Si Latour se embarca en un proyecto de identificar las epistemologías que habitan el presente para debatir y construir un terreno fértil sobre el cual edificar nuevas sociedades, Pratt investiga las geografías donde sucede ese encuentro entre el modelo hegemónico global y aquellos saberes alternativos que se hallan en la periferia y excluidos. En el mejor de los casos, esos saberes pueden contener herramientas que serán utilizadas para cimentar nuevas epistemologías. Ante todo, su existencia evidencia el carácter exclusivo del modelo capitalista en tanto que se presenta como el único arquitecto posible de las vidas futuras.

⁴⁷ Sobre el referente francés y la cuestión del clima se puede ver Latour, B. (2018). *Down to Earth: politics in the New Climatic Regime*. UK: Polity. También es relevante su texto Latour, B. (2010). An attempt at a “Compositionist Manifesto”. *New Literary History*, 41, 471-490.

3. a) El diablo de las provincias (2017)

El diablo de las provincias (2017) es una novela que puede ser leída a partir de esta dicotomía entre imaginarios alternativos y la hegemonía de un modo de vida, sea dictado por un mercado de orden global como propone Pratt, sea por una herencia conceptual que se ha puesto en crisis como argumenta Latour. Escrita por el colombiano Juan Cárdenas (1978-), la novela continúa el trabajo de un escritor que ha sido posicionado en las periferias de la literatura canónica, al mismo tiempo que el propio autor destaca su inclinación hacia lecturas poco reivindicadas. En la lectura de Catalina Quesada (2017), Cárdenas es un escritor “perteneciente a una tradición latinoamericana integrada por *raros*” que construye su propia literatura a partir de lecturas no canónicas y métodos de escritura no convencionales:

(...) va a construir así, una obra radicalmente contemporánea, anclada en el siglo XXI, pero que parte de presupuestos y valores literarios distintos a los aceptados por la mayoría de sus congéneres, proponiendo soluciones alternativas a muchos de los problemas o taras que lastraron en algún momento el panorama literario latinoamericano. (p. 168)

Esta particularidad del escritor colombiano, y la diferencia con la generación de autores que escriben en su tiempo, se haya no solo en las elecciones de lecturas *raras* y la reivindicación de una tradición literaria poco concurrida, sino sobre todo en sus propias decisiones formales y las maneras en que se acerca al objeto literario.⁴⁸ Juan Cárdenas, en palabras de Quesada, “se aleja de la legibilidad y la representatividad de un modo categórico”, y en ese movimiento construye una narrativa que no pretende contar historias lisa y llanamente ni mucho menos edificar relatos que provean un sentido único. Por lo contrario, Cárdenas se acerca a temáticas como lo racial, las drogas, lo ambiental o lo político partiendo de una literatura experimental que utiliza recursos como lo onírico, lo absurdo y lo misterioso.⁴⁹ Así, lejos de la tendencia hacia una literatura realista, la obra de Cárdenas se acerca a temáticas sumamente relevantes

⁴⁸ El propio autor se identifica con las vanguardias y el desvío de la literatura canónica: “I’m a Latin American writer. And within Latin American literature, my tradition is the avant-gardes, the strange retreats. The tradition of deviant readings.” Véase la entrevista Cárdenas, J. (2020). *Juan Cárdenas, author of “Ornament”: The interesting thing about drugs is that the battlefield is the bodies*. Content Engine LLC, Miami. Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/2422951179?accountid=28034>.

⁴⁹ En la entrevista ya mencionada el autor agrega que la novela “is still the great laboratory, along with poetry. They are spaces conducive to deformity, to the monstrous, where anything fits. (...) The stories that interest me are those that are collected from the ground as debris, like fragments of meteorites, rare stones polished by the passage of time.”

de la vida contemporánea desde una propuesta experimental que coloca a la forma y al lenguaje en el centro de su preocupación.

El diablo de las provincias no es la excepción al carácter literario que hemos descrito. Esta novela puede pensarse como una narrativa que oscila entre el misterio y la ambigüedad porque si bien posee una trama que es evidente, también contiene elementos que desarman esa linealidad y permiten abrir el relato hacia múltiples lecturas. Podríamos pensar que es allí precisamente donde reside el valor literario de esta novela para nuestro trabajo, en tanto que ese gesto narrativo está destinado a la construcción de un lenguaje que desestabiliza y dialoga con tradiciones en torno a la representación cultural de la naturaleza.

Situada en el interior de Colombia, la historia nos sumerge en la experiencia de un biólogo que regresa a su pueblo natal después de muchos años de vivir en una metrópolis europea para trabajar en una escuela local de señoritas como profesor suplente. Allí se encuentra con remanentes de un pasado lejano, como lo es el recuerdo espectral de su hermano asesinado en un crimen ambiguo. Si bien las autoridades concluyeron que se trató de un crimen pasional por parte de una pareja homosexual que el hermano había ocultado toda su vida, otras voces silenciadas en los medios habían argumentado que en realidad la compañía monocultora para la que trabajaba lo había asesinado por acusaciones de corrupción. Mientras el biólogo convive con ese recuerdo y el conflicto de relatos, también descubre que en el interior de su país natal existe un presente siniestro en el que distintas fuerzas estructurales dominan la vida de los pueblerinos. Una de esas fuerzas es la religión del Caballero de la Fe, a la que todos parecen ser devotos fervientes. Allí las instituciones funcionan bajo esta doctrina; en el colegio todo se explica según la voluntad de Dios; en el hospital, la Clínica de la Fe, los niños son separados de sus padres por médicos drogadictos; los poderosos con haciendas y tierras rechazan fervientemente el cambio climático por cuestiones religiosas; la ciudad, de edificios homogéneos y arquitectura chata, está llena de calcomanías del Caballero. De esta manera, los sucesos extraños, casi oníricos, que experimenta el biólogo a medida que avanza el relato parecen estar misteriosamente ligados por una red que unifica a todos los habitantes de la “ciudad enana”: la religión. Las únicas excepciones parecen ser el biólogo, por su condición de recién llegado, y el diler, quien le vende drogas pero también consume y conversa con aquel. En sus encuentros, estos dos personajes van revelando una realidad indescifrable en tanto que, como ocurría con el asesinato del hermano del biólogo, todo hecho está atravesado por diferentes relatos y uno no sabe a qué atenerse.

El recorrido del biólogo es más bien una revelación de un entramado de fuerzas violentas que tienen como fin mantener a flote y reproducir un modelo extractivo y exclusivo. Una vez llegado al pueblo comienza a trabajar como profesor de biología y encuentra en sus clases una primera dicotomía: él enseña la teoría de la evolución y los hechos del cambio climático pero sus alumnas adolescentes se burlan y contestan con las creencias del Caballero de la Fe. Este es el punto de partida para el desarrollo del personaje. Podemos decir que principalmente consiste en un cambio que ocurre en el personaje del biólogo: si al principio defendía las ideas ecológicas y rechazaba las plantaciones, hacia el final las dejará de lado para tomar un trabajo en la empresa monocultora. En este contexto, uno de los espacios más importantes y recurrentes en la novela es el monocultivo, no solo porque la economía central de la región tiene allí su centro sino también porque es el paisaje frente al que el biólogo entabla una relación de resistencia para luego sucumbir a su orden. Junto con la religión, el monocultivo es el elemento físico y metafórico sobre el que gravita la novela. Uno de los objetivos de nuestra lectura es analizar el papel y la representación de este paisaje.

La figura que encarna una postura alternativa al orden establecido en el mundo de *El diablo* es la del biólogo, el exiliado voluntario que retorna a su pueblo natal. Este regreso está marcado por una ambivalencia de lo local y lo extranjero. Lo local porque su experiencia está marcada por las memorias de haber vivido en ese pueblo. No solo porque se fue de allí voluntariamente y en búsqueda de dejar atrás la vida que conoció en la adolescencia, sino también porque la historia de su familia es de esas tierras. En este último sentido, dos figuras familiares son importantes para la subjetividad del biólogo. Primero, su hermano que fue asesinado y nunca se reveló si fue en manos de la empresa monocultora para la que trabajaba o por un crimen pasional que tenía que ver con su homosexualidad oculta. Segundo, un tío que fue un defensor de ideas revolucionarias y eventualmente fue encerrado en un loquero.

En cuanto a su carácter extranjero, está fundado en que el biólogo pasó gran parte de su vida en una ciudad de otro continente. Tanto su estudio científico como su distancia con respecto a las ideas de las personas que viven en el pueblo hacen del personaje una mirada extraña en la que se analiza desde afuera lo que ocurre dentro. El punto central en que se revela esta división entre el biólogo y las ideas locales, podemos decir, es el conocimiento al que se recurre para explicar la naturaleza. Si el biólogo sabe, sin dudas, que la evolución es un hecho y el cambio climático un fenómeno provocado por el ser humano, los personajes locales

saben, sin dudas, que Dios tiene un plan para todas las criaturas, que todo se explica según esa voluntad y que el cambio climático no existe. La diferencia central es, por ende, en qué principios están fundados esos conocimientos. Por un lado, el biólogo recurre a su saber científico mientras que los locales recurren al Caballero de la Fe, una especie de religión-secta que parece dominar la ideología de casi todos los personajes locales. En este sentido, podemos identificar en el elemento religioso una construcción de una homogeneidad semejante a ese orden global propuesto por Louis Pratt. En todo caso, veremos más adelante, la religión en *El diablo de las provincias* representa una homogeneidad que sirve a las lógicas de un modelo extractivo y rechaza el saber científico a partir de la violencia y la exclusión.

El objetivo de este capítulo es analizar *El diablo de las provincias* a la luz de la dicotomía entre imaginarios alternativos y una epistemología consolidada de manera homogénea sobre una población. La religión es aquí el elemento metafórico que hace de esta novela una narrativa sobre conflictos entre ideologías que se atribuyen el monopolio de un saber que es, sobre todo, un saber que establece modos de relacionarse con la naturaleza. Por eso, indagaremos primero en ese saber local, una ideología representada por el elemento de la religión. Veremos que, al reunir distintos campos como la salud, la educación y la producción económica, esa religión establece un orden que legitima la concepción de la naturaleza como un producto a ser explotado. Como dijimos, aquí el biólogo es la figura extranjera que entra en conflicto con ese saber local a partir de su saber científico y su sentido ecológico. Por eso, en segundo lugar, analizaremos la figura del biólogo como una postura alternativa que desata una tensión con respecto a aquella concepción religiosa y su materialización más evidente: el monocultivo. En esta línea, *El diablo de las provincias* es también una novela sobre una violencia que, en defensa de ideologías, acaba limitando las verdaderas posibilidades de alternativas al modelo extractivo. En tercer lugar, proponemos cerrar el capítulo con una reflexión en torno al trabajo que realiza Cárdenas con el lenguaje. En esta dirección, sugerimos que *El diablo de las provincias* es una narrativa que coloca al lenguaje en el centro para manifestar que los imaginarios también están marcados y construidos a través de la palabra. Así, veremos que la escritura de Cárdenas trabaja sobre concepciones de la naturaleza a partir de lo discursivo: la narrativa está interceptada por discursos variados que legitiman nociones particulares de lo que se entiende por naturaleza. Esto permite, a nivel ecológico, visibilizar y problematizar una necesidad de romper con la homogeneidad del lenguaje en búsqueda de generar soluciones y ensayar caminos hacia nuevas epistemologías

en la era del Antropoceno. En todo caso, allí se disputan los saberes que definen los futuros posibles en la región latinoamericana.⁵⁰

La religión como fundamento extractivista

El entorno con el que se encuentra el biólogo en su regreso es el de una “ciudad enana” o “casipueblo” que está en progreso de crecimiento. Nuevos centros comerciales, torres de departamentos y construcciones crecen en ese entorno en un símbolo de progreso que se contrapone con la mirada que el biólogo había formado sobre ese lugar del que se fue en un exilio voluntario, un espacio de atraso y conservadurismo. Esta urbanización creciente consiste en nuevos edificios que han “colonizado” los lotes y “nuevos bloques de vivienda social que se estaban regando por todo el país como cualquier otro monocultivo” (Cárdenas, 2017, p. 49). En esta descripción vemos una puesta en común entre el trato de los espacios naturales y los espacios urbanos; no solo se expande el manejo de las tierras según la lógica del monocultivo, sino que de la misma manera se expanden las urbanizaciones homogéneas. Si bien están delimitados como diferentes, en tanto las plantaciones son aquellos terrenos que están en la periferia de esa ciudad delimitada de edificios y viviendas, la metáfora del monocultivo reúne los espacios en una continuidad entre lo natural y lo urbano. En este sentido, “la homogeneización territorial al servicio de la lógica del capitalismo global avanza, por igual, en el campo y en la ciudad, adquiriendo la forma del monocultivo en el primer caso, de la uniformización urbana en el segundo” (Sánchez, 2019, p. 182). En este paralelo uniforme, la metáfora construye una estructura homogénea que integra una unidad única. Más adelante comenzamos a conocer esta estructura desde su interior. El biólogo describe al monocultivo de la siguiente manera:

El monocultivo niega el tiempo, lo cancela. Para el monocultivo no hay historia, ni hombres, solo eternidad, o sea, la nada absoluta. El monocultivo es la voluntad de

⁵⁰ Un ejemplo de los problemas de la explotación de la naturaleza y su deterioro en Colombia puede verse en Hernández, N. y Leguizamón Arias, W. (2020). La naturaleza como víctima en la era del posacuerdo colombiano. *El Ágora USB*, 20(1), 259-273. Allí se concluye lo siguiente: “La naturaleza es víctima de una violencia estructural, producto de la cimentación de la violencia cultural en las narrativas hegemónicas de la economía, la política y el derecho, que de forma sistemática han construido discursos que desconocen su condición de titular de derechos, como se observa desde la misma exclusión del contrato social.” (p. 270) La narrativa de Cárdenas entra en diálogo precisamente con aquellas narrativas hegemónicas para contrarrestarlas.

Dios en la tierra. Una tierra sin tierra. El algoritmo divino que hace que todo sume cero para mayor gloria del Uno. (p. 89)

En *El diablo de las provincias* hay dos figuras que son centrales: Uno y Dios. La producción del monocultivo favorece siempre a uno, en este caso la palma, y no solo destierra a todas las otras especies sino que también desertifica y daña la propia tierra en pos de producir. Así, el monocultivo debe ser quemado para luego recomenzar el ciclo de la plantación. Esta idea del ciclo no solo se aplica al monocultivo del pueblo natal del biólogo, sino que también puede extenderse a la economía de Latinoamérica y los diferentes ciclos económicos. En un estudio sobre el rol que han tenido las narrativas y los imaginarios en el desarrollo histórico de lo económico en las naciones latinoamericanas, Beckman (2013) reconoce una continuidad en los cambios críticos que suceden en la economía y lo discursivo desde los primeros pasos hasta nuestros días. En estos ciclos históricos, las naciones latinoamericanas parecen prometer una y otra vez el crecimiento económico a partir de un modelo extractivo y un “natural-resource-based model” basado en la producción de recursos como el caucho y la palma (p. xxviii). Sin embargo, el fracaso económico no tarda en llegar y las naciones deben recomenzar un ciclo en el que la naturaleza está expuesta a la explotación. De esta manera, el monocultivo es esa figura que se encuentra en el centro de la historia latinoamericana, un símbolo que recorre toda la región imponiendo un ciclo extractivo y destructivo.

En todo caso, esa voluntad extractiva, en palabras del biólogo, es la de Dios, un “algoritmo divino” que favorece la gloria del Uno. La presencia de Dios, y con él lo Uno, funciona como una representación de un modelo homogéneo, económico y epistemológico, que se planta como la única opción y elimina todo tipo de alternativas. Ese modelo es el del monocultivo, i.e, el modelo capitalista extractivo, que arrasa las tierras y la ciudad por igual pero también arrasa las ideas a través de un elemento fundamental que anticipa la figura de Dios: la religión. En este juego discursivo entre el monocultivo, lo único y la divinidad, lo que logra la narrativa es vincular lo religioso con el proyecto extractivista. Como vimos con anterioridad, la religión tiene una presencia totalizante en el pueblo natal del biólogo. Veremos ahora que esta religión tiene por divinidad al mismo Dios que tiene por voluntad el modelo del monocultivo, es decir, al modelo capitalista extractivo.

Si en la novela de Cárdenas se trabaja sobre una homogeneidad epistemológica instalada en el territorio y la población, no hay elemento más eficiente en el relato que la religión-secta

del Caballero de la Fe. A través de la mirada del biólogo, podemos encontrar los rastros de esta religión por todo el “casipueblo”. El primer escenario en que vemos su presencia es el colegio donde empieza a trabajar el biólogo como profesor. Como dijimos, el biólogo enseña la Teoría de la Evolución de Darwin y la importancia del cambio climático basándose en el conocimiento científico, mientras que sus alumnas persiguen principios opuestos. Esto lo podemos ver en una de las alumnas que, a través de la burla y las risas de sus compañeras, no tarda en responder repetidas veces que Dios tiene un plan para todas las especies. Más tarde, esa misma alumna, embarazada como varias de sus compañeras, en medio de una clase comienza a desfallecer porque tiene que dar a luz. El biólogo y la directora del colegio emprenden un viaje en auto con la alumna en el asiento de atrás para llegar a tiempo a la *Clínica de la Fe*, nombre que revela la participación del hospital en el entramado religioso. En ese viaje el biólogo comienza a conocer de qué se trata esa religión que se entromete en su clase porque la niña está convencida de que “el único y verdadero padre es el Caballero de la Fe” (p. 102).

En el apuro biológico del cuerpo de la niña, el parto se realiza en una estación de servicio con el biólogo como partero:

La vagina los miraba a todos y se iba abriendo y la niña gritaba. La cosa peluda seguía empujando. La cabeza peluda asomó por completo: una sola bola de pelo negro largo y lacio. El pelo cubría todo el rostro de la criatura. El resto del cuerpo parecía normal. Un bebé normal. (p. 100)

La situación es extraordinaria no sólo por el parto de urgencia que realiza el biólogo en medio de la ruta, sino también por las características extrañas del recién nacido, esto es, un cuerpo peludo y protuberancias en la cabeza, “como uñas oscuras o escamas voluminosas” (p. 101). Este carácter monstruoso parece ser acorde al contexto misterioso en el que el biólogo se encuentra a sí mismo, porque a la extrañeza del parto se agrega lo siniestro de la clínica a la cual viajan que se revela cuando la chica le grita al biólogo que ella no quiere ir a la Clínica de la Fe y él pregunta con calma por qué. “Primero miró para todas partes, como si quisiera asegurarse de que no los estaban siguiendo. Allí, dijo, en esa clínica, me van a quitar a mi bebé” (p. 102). Esto no logra desconcertar completamente al biólogo, pero la directora cierra el diálogo condenando a la chica porque ya no se puede esconder, “te van a encontrar, no importa dónde te escondas” (p. 103).

De esta manera, el entorno de la ciudad natal del biólogo comienza a tomar una forma terrorífica, siniestra, en la que existiría una amenaza desconocida, invisible y omnipresente. Este es uno de los elementos clave en la novela de Cárdenas, porque es un misterio que cautiva y progresa en la narrativa pero nunca acaba por explicarse. En la mente del biólogo, el problema es el de la conspiración:

Al biólogo no le gustaban las teorías de la conspiración. (...) Y a pesar de su escepticismo, el biólogo no dejaba de tener la incómoda sensación de que todo el mundo estaba involucrado en algo y que él era el único bobo ingenuo que se paseaba por ahí sin enterarse de nada. (p. 107)

La directora y la alumna no solo conocen y normalizan el destino de esa criatura, sino que también conocen la obligación y la amenaza que recae en sus acciones. Pero el biólogo, como observador extranjero, comienza a confundir la realidad con lo conspiranoico a partir de estos sucesos extraños en los que parece revelarse la existencia de fuerzas ocultas. Todo este hilo de sucesos siniestros está reunido y normalizado por una única red que es la religión del Caballero de la Fe, a la que el biólogo permanece impermeable por ser un recién llegado. En la escena del parto se revela que hay una complicidad en torno a una red religiosa, en tanto que la clínica es una *Clínica de la Fe*, y es allí donde *deben* ir a parir los recién nacidos porque de otra manera serán perseguidos. En este sentido, se revela que los habitantes del pueblo conviven bajo un orden que el biólogo no solo desconoce sino que tampoco parece poder conocer.

El segundo escenario en el que la religión se presenta como un entramado homogéneo y normalizado de ideas que guían las vidas de las personas es el capítulo de la hacienda. Invitado por una antigua amiga del biólogo, que fue alguna vez la ex novia simulada de su hermano homosexual, él accede a visitar la hacienda en la que un equipo de producción se prepara para realizar una telenovela. La intención es crear una historia que tomaría como núcleo un romance prohibido en 1848 entre un esclavo y su ama localizado en la misma hacienda. Enmarcado en el “género de hacienda”, el emprendimiento encuentra sus antecedentes en una serie de referencias literarias y televisivas colombianas que son mencionadas explícitamente en la novela: “*María, La mansión de la Araucaima, Azúcar, Carne de tu carne, Casa Grande y Senzala, Doña Bárbara*, algunas novelas de Machado de Assis o de Aluísio Azevedo, *Canción del sur*” (p. 62). Esta mención de narrativas no sirve únicamente como referencias para la construcción de la serie televisiva que planean los

personajes, sino que sobre todo funciona como marco para poner a *El diablo de las provincias* en diálogo con ciertos antecedentes literarios. En este sentido, hay dos ejes claves sobre los cuales la novela continúa una conversación histórica para actualizarla en nuestro presente: la esclavitud y el paisaje.

En primer lugar, el problema de la esclavitud surge en referencia a *Canción del sur*, en tanto que ni bien se refieren a la película como antecedente uno de los miembros del equipo de producción, una mujer negra, se enerva por su carácter racista: “No puedo creer que me estés pintando ese panfleto racista como una obra maestra, no me jodás. Esa mierda no va a servir de referencia en esta telenovela, que quede bien clarito” (p. 62). De esta manera, surge un debate conflictivo en torno a las representaciones raciales en las narrativas en los que el equipo atraviesa “acusaciones explícitas de colonialismo y racismo”. El debate en torno a la representación, sin embargo, encuentra un paralelismo con la realidad presente de la hacienda. No solo se pone en evidencia que “todos los camareros que nos sirvieron la cena son negros” o que los hombres negros que trabajan para la directora “son como robots mal programados” que se ocupan de prender fuego la plantación, sino que también los personajes se pronuncian racistas en sus conversaciones privadas: “Es una negra lesbiana, qué más se podía esperar. (...) Cuando tienen un poquito de poder los negros se vuelven insoportables” (p. 87). En esta línea, la hacienda se presenta como el espacio en el que una tradición esclavista y racista que proviene desde la época colonial se continúa en el presente. No solo se reúnen referencias según las cuales se continuaría una representación jerárquica de las razas, sino que los hechos que ocurren en esta hacienda parecen no ser muy distantes a los que ocurrirían en ese mismo lugar cientos de años atrás.

En segunda instancia, uno de los ejes fundamentales que se ponen en juego con las referencias literarias es el paisaje. Podemos decir que en las obras mencionadas se trabaja la naturaleza en un momento de formación de los imaginarios nacionales, otorgando al elemento natural una codificación en torno a la nación. En todo caso, lo interesante en *El diablo de las provincias* es el giro ambiental que se produce en lo narrativo. Desde la conciencia climática del biólogo el paisaje, caracterizado por la estructura del monocultivo, ya no se presenta como una barbarie a ser domado por la razón ni tampoco como un entorno trascendental y purista: el paisaje es aquí una extensión de un modelo dominante que ordena tanto lo urbano como lo natural, en donde este último es pensado meramente como recurso material. En este sentido, cuando el biólogo entra al monocultivo para reflexionar sobre él

podemos notar que el juego de la dominación está muy presente a partir de un modelo extractivo que desertiza la tierra en nombre de la producción. Sin embargo, el mundo natural aquí no es del todo inerte; la narrativa también introduce una posible agencia:

(...) el pasto está conspirando desde hace milenios para apoderarse del mundo y nos está usando a nosotros como esclavos, estos dos negros son dos de sus millones de robots programados por las corporaciones, que fingen actuar en nombre del capitalismo cuando solo son agentes al servicio del plan maestro de las plantas del fin de todos los tiempos. (p. 90)

En el imaginario del biólogo que recorre el monocultivo que rodea a la hacienda, la máquina extractiva que funciona en el interior de América Latina se convierte en un medio que ciertas especies de plantas consiguen para lograr una dominación mundial. Lo interesante aquí no solo es que se le otorga una agencia e inteligencia a los elementos naturales, sino que entre naturaleza y humano se establece una relación jerárquica de amo y esclavo que parece estar continuamente vinculada al fin de los tiempos y el apocalipsis. En este sentido, es en el paisaje donde se deposita la posibilidad de un futuro como así también la imposibilidad de él: “Como siempre y como siempre sobre la impávida superficie flotará una fina película de bagazo: el caldo primigenio donde se ensayan las formas de la vida futura” (p. 91). Una vez quemada la plantación, se prepara el terreno para volver a comenzar un ciclo económico que vincula al progreso con la explotación de la tierra. Mientras tanto, ese paisaje dotado de recurso material se irá desertificando. Sobre la agencia de la naturaleza volveremos más adelante.

Una vez vuelto del monocultivo hacia la hacienda, entre el grupo de productores el biólogo se encuentra con una mujer, la “gran dama”, y se entera que es un personaje poderoso en ese territorio pues “tiene a todo el Gran Cauca en la palma de la mano”. El biólogo entabla una conversación sobre el cambio climático con ella y en el discurso de la gran dama lo religioso no tarda en revelarse: “(...) eso del cambio climático es puro cuento de mamertos. Terrorismo científico. La Obra de Dios es perfecta y el planeta tiene un termostato, sabe regular la temperatura” (p. 69). Como vimos anteriormente, lo religioso se encuentra con lo científico para descartarlo como un saber errado y amenazante, un terrorismo. En cualquier caso, la verdad parece tenerla el referente religioso: “En la Congregación tenemos a un pastor, un tipo muy estudiado y todo, con su doctorado, mejor dicho, un Caballero de la fe...” (p. 70). En este discurso comienza a esclarecer la relación de ese entramado religioso-sectario que

extiende su saber desde la Clínica de la Fe y el colegio hasta una de las figuras más poderosas de la región. No es casualidad que el rechazo a la ciencia aparezca en una alumna del colegio de la misma manera que aparece en la gran dama; estos personajes incorporan y continúan una ideología religiosa que sigue al Caballero de la Fe y ocupa la región. En esta misma línea, es inseparable esta ideología de la hacienda: las nociones de paisaje y la perpetuación de la esclavitud están indudablemente ligadas a esa concepción totalizante y religiosa del mundo.

El tercer escenario en el que podemos ver la importancia de esta religión-secta, quizás la más anticipada por los eventos que hemos analizado y la más violenta y crucial para el relato, es el encuentro del biólogo con el líder de la empresa palmicultora. Decimos que es anticipada porque es aquí donde la cuestión de la negación climática cobra su sentido más tangible: rechazar el cambio climático causado por el hombre es también una legitimación del proceso productivo al que se somete a la naturaleza. Como vimos, el biólogo es un científico que defiende una postura cercana al Antropoceno en tanto que él entiende que el cambio climático es causado por el ser humano. Así, cuando le proponen trabajar para la empresa palmicultora como técnico especializado en plagas y mantenimiento, él lo rechaza en base a una moralidad fundada en lo ecológico. Poco después el biólogo es citado por la directora del colegio al museo de la ciudad enana. Mientras el científico espera a que llegue la directora, mira las pinturas religiosas de la época colonial. En el museo, solo están él y un viejo desconocido. La directora lo deja plantado y el biólogo es eventualmente secuestrado en la calle por hombres con movimientos “impecables, clínicos, repetidos cientos, miles de veces” (p. 149).

La ausencia de la directora habla de una relación entre la cita y el secuestro. En todo caso, ese parece ser el fin de ese encuentro que nunca ocurre. Luego, el biólogo, es llevado a un cuarto desconocido en el que se encuentra con el líder de la empresa, el mismo viejo que estaba en el museo. Este líder no es el Caballero de la Fe, pero se denomina a sí mismo “el caballero del formol” (p. 155). Frente a la actitud violenta de los hombres armados y la presión del viejo, el biólogo teme por su vida y es finalmente obligado a trabajar como técnico de la empresa, puesto que antes rechazaba fervientemente. De esta manera, vemos el hilo final de este entramado religioso que, a partir de una visión de la naturaleza, encarna una violencia que acaba por amenazar de muerte al biólogo. En todo caso, la percepción de la naturaleza de

esa ideología es lo que hace posible este final violento de la novela; ese es el principal punto de tensión que desata el conflicto.

A partir de estas escenas es que podemos identificar el elemento religioso en la novela como una representación de un modelo ideológico que acaba por homogeneizar a la población y someter a la naturaleza a un proceso extractivo. Así como el monocultivo se expande por el mundo de *El diablo de las provincias*, así también se expande una urbanización homogénea y con ella una ideología religiosa que percibe a la naturaleza como un producto a explotar. Esta concepción está aquí legitimada por un Dios con un plan para los procesos naturales que, como muestran estas escenas, es un elemento que logra una representación del modelo capitalista extractivo.⁵¹ La figura del Dios y del Uno, entonces, son el cuerpo de un sistema económico y social que domina el paisaje de la novela no solo del presente, sino también del futuro, en tanto y en cuanto esa búsqueda de homogeneidad está también impresa, como hemos visto, en la vida por venir y las criaturas por nacer. Para que funcione esta representación que logra la religión, sin embargo, la novela precisa de otro elemento narrativo que encarne una alternativa amenazante, es decir, el personaje del biólogo.

Las vías clausuradas

El biólogo acabó comprándole una docena y antes de que llegara el colectivo ya se había comido cuatro. Muy ricas, dijo, saben a flores de carne y hueso, *Pasiflora popenovii*. La señora no entendió el latinajo pero debió de asociarlo con algo religioso porque se apresuró a aclarar que las granadillas de quijo eran el verdadero fruto del Jardín del Edén. Lo que Adán y Eva comieron justo antes de ser expulsados. El último bocadito de felicidad. Bueno, el último y el primero, dijo la señora, y ambos se rieron. (Cárdenas, 2017, p. 50)

Poco después de su llegada a la ciudad enana, el biólogo come unas frutas que le vende una señora en la calle. Como ella dice, ese es el “verdadero fruto” que comieron Adán y Eva. De esta manera, si el elemento religioso configuraba el mundo homogéneo de la ciudad enana, aquí posiciona al personaje del biólogo dentro de ese marco. El vínculo metafórico con el Jardín del Edén retrata una tentación hacia el saber por parte del científico que, como distribuye la metáfora, lo posiciona en conflicto con la divinidad. El biólogo es la figura que

⁵¹ Este concepto del capitalismo como religión encuentra antecedentes, por mencionar uno, en la publicación póstuma de Walter Benjamin, *El capitalismo como religión*, en la que el capitalismo es definido como un fenómeno esencialmente religioso.

representa una vía alternativa a la homogeneidad instalada allí. Esta es la misma imagen que está colocada en la portada de la novela: una mano humana que toma una manzana de un árbol.⁵² En este sentido, el conocimiento es un elemento de conflicto, un punto de tensión, en el que el Dios extractivista es desafiado por el biólogo. Este último encarna una búsqueda de saber científico que se enmarca como prohibido y amenazante en un entorno en el que la divinidad toma una dimensión legitimadora del modelo extractivo. Es precisamente ese *querer saber*, representado por la figura de la fruta prohibida, el que entra en conflicto. En todo caso, la disputa gira en torno al conocimiento y la concepción de la naturaleza, dinámica en la que el biólogo funciona como una posición alternativa que es violentamente clausurada como tal.

El conocimiento es un terreno de disputa en *El diablo de las provincias*. Ese conflicto entre saberes se manifiesta, en primer lugar, en lo ecológico. En la novela hay una preocupación ambiental que se explicita en el personaje del biólogo; es a través de sus palabras y sus actitudes que se manifiesta la conciencia climática, desde lo que enseña hasta lo que decide hacer o no hacer por cuestiones morales. Para él no hay lugar para las dudas: “La palma desertiza la tierra, la vuelve estéril a largo plazo y eso es un hecho confirmado. Punto. No quiero colaborar en una cosa así” (p. 146).⁵³ El biólogo sabe que basta con una “miradita al google” para saber que la palma no solo es dañina para el ambiente, sino que también su negocio está fundado sobre un historial de “tierras robadas, deforestación salvaje y muertos por todo el país” (p. 136). En esta línea es que el biólogo rechaza trabajar para esa empresa y a la vez lo condena como un negocio siniestro, una verdadera plaga. Podemos decir que en este personaje se encarna una visión característica de la era del Antropoceno, en tanto que es el único en el relato en reconocer el impacto del humano sobre el planeta y, por lo tanto, el único que intenta ensayar una vida alternativa al modelo extractivo.

Es evidente que esa postura entra en conflicto con la que tiene al monocultivo como voluntad. La cuestión del *querer saber*, representada por la figura de la fruta prohibida, se explicita en el ya mencionado secuestro del biólogo por el viejo de la empresa palmicultora. En esa situación de intimidación el empresario cuestiona el rechazo del científico que no accede a

⁵² En la primera edición de Editorial Periférica que consultamos en este trabajo.

⁵³ El viejo empresario más tarde expone de la misma manera una suerte de respuesta a esa posición del biólogo: “Yo abro los libros y encuentro lo que busco. Punto. Y vuelvo a cerrar el libro” (p. 106). Esto hace referencia al deseo de saber del biólogo, que abriría los libros para conocer y no para ser productivo. En este caso, la relación entre la estructura de ambos discursos revela la distancia que hay entre ambos personajes y la disputa por quién tiene la última palabra.

trabajar para la empresa: “(...) será que usted está abusando del libro de la naturaleza. Será que usted *quiere saber* [el subrayado es nuestro]. Será que usted es un pretencioso, de esos que quiere sabiduría. Un sabio. ¿Nos vamos entendiendo, no?” (p. 161) En la amenaza del representante del monocultivo hay una clara exclusión de la búsqueda de saber del biólogo en la medida en que esa sabiduría sería contradictoria con la suya propia. En todo caso, el conocimiento científico que lleva a la conciencia ecológica es pretencioso y abusivo en tanto que es la antítesis de la concepción de la naturaleza que se manifiesta en el monocultivo. Por eso, el empresario quiere hacer del biólogo un “técnico” y no un “sabio”, es decir, un hombre productivo y no un hombre de saber que atente contra las tecnologías productivas que funcionan en la ciudad enana.

En un segundo sentido, en *El diablo de las provincias* el conocimiento es un terreno de disputa en tanto que el acceso a la verdad está clausurado. Esto se evidencia sobre todo en los encuentros del biólogo con su compañero más cercano, el diler. En esta relación que traspasa los límites sociales lo que reúne a los personajes es la droga. Estos encuentros pueden ser pensados como desviaciones de la narrativa, en los que los límites de lo real y lo ficcional se confunden. En todo caso, esta situación funciona como una representación de un contexto impenetrable, de una realidad clausurada: “Lo normal, se deslenguó el diler, perpetuamente fumado, lo normal en este tierrero es que uno no sabe ni por dónde empezar a contar los cuentos, porque no hay cuentos sino puros amagues” (p. 129). Esta desviación de la narrativa hacia espacios indefinidos por el consumo de drogas, hacia conversaciones en las que los participantes están *perpetuamente fumados*, funciona como una representación de un contexto más amplio en el que parece imposible revelar la verdad sobre ciertos sucesos. El ejemplo más claro son las muertes misteriosas de los familiares que nunca se terminan de aclarar. En cuanto al biólogo, su hermano murió en un asesinato siniestro en el que se decía que la empresa monocultora lo había silenciado por interceder en una toma de tierras ilegítima. Sin embargo, ese argumento desapareció en el tiempo a medida que se construyó un relato en torno a un crimen pasional y una homosexualidad reprimida. En cuanto al diler, él ha perdido a sus parientes en muertes que nunca fueron explicadas. En este sentido, lo normal es nunca acceder al saber, sino más bien vivir entre cuentos que tornan la realidad una caja negra indescifrable. La realidad está tan desviada por los cuentos que se construyen en torno a ella como el relato lo está por los encuentros con las drogas. Así, se logra la reproducción de un contexto de impunidad en el que se ejerce una violencia y un monopolio del saber.

A partir de lo analizado podemos pensar *El diablo de las provincias* como un relato en el que las alternativas son vías clausuradas porque se ejerce un monopolio del saber y el conocimiento. Tanto el saber ecológico como el desafío al modelo extractivo llevan a los individuos al límite de la muerte. Ante todo, esto parece significar una continuación de un modelo económico que se basa en la extracción de recursos naturales característico de la región latinoamericana. El trabajo de Cárdenas explora ese terreno en el que se disputan las posibilidades de un futuro y, sobre todo, las dificultades de inaugurar nuevos trayectos en un mundo que ha colocado en el plano religioso al modelo capitalista extractivo.

Una lengua loca

Si la era del Antropoceno está caracterizada por una crisis epistemológica en la que es necesario generar nuevos vínculos entre el humano y la naturaleza, las narrativas ficcionales se vuelven un terreno fértil para ensayar mundos alternativos en tanto poseen la capacidad de trabajar con los modos en que se representa a la naturaleza. En este sentido, *El diablo de las provincias* es una novela que trabaja con lo discursivo para dialogar con los modos de narrar y construir lenguaje en torno a la naturaleza. En un contexto en que todo es un cuento, como hemos visto, el poder del relato cobra importancia en la medida en que la comprensión del mundo está compuesta por él. En Cárdenas, hay un trabajo con el lenguaje que podríamos leer como una exploración en torno a las maneras de comprender el entorno y, a su vez, de construir narrativas que le atribuyen una forma particular al paisaje.⁵⁴ La lengua es un elemento que se repite en el relato y en la reflexión del biólogo es puesta en comparación con un organismo vivo e independiente:

Imaginó la lengua del díler como un animal adaptado para sobrevivir a cualquier cambio en el ambiente (...) ¿Estará mi lengua adaptada para sobrevivir a cualquier cambio en el entorno?, pensó. ¿Qué clase de animal chueco será mi lengua? Y otra

⁵⁴ En una de las entrevistas al escritor, dice lo siguiente: “El paisaje no es un entorno neutral, es decir, algo que rodea la acción principal para servirle de decorado. Tampoco es una mera proyección psicológica del estado mental de los personajes. En mi novela se habla mucho del espacio para invocarlo, para hacerlo aparecer como otro fantasma.” En este sentido, el autor colombiano dispone de la literatura como herramienta para hacer frente a una concepción de la naturaleza como telón de fondo. A través del uso del lenguaje, se logra que el espacio ya no aparezca como un escenario sino más bien como un protagonista de los sucesos. Véase Cárdenas, J. (2010). *Sobre Zumbido: Elvira Navarro entrevista a Juan Cárdenas / Entrevistadora: Elvira Navarro*. Culturamas. Recuperado de <https://www.culturamas.es/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/>.

idea, aún más exótica que la anterior: que su amistad con el diler no era algo que ocurriera entre dos personas, sino entre dos lenguas, como una simbiosis espontánea e independiente de las voluntades de sus dueños. (p. 40)

La adaptación de la lengua a su entorno tiene que ver con las mutaciones que esta sufre en relación al ambiente en el que se encuentra. Por ejemplo, el diler utiliza la palabra “bróster” para reemplazar la palabra “broder”, siendo aquella una adaptación del lenguaje a un nuevo local de comida de pollo que usa esa palabra para promocionar su comida. En el caso del biólogo, su lengua como un “animal chueco” vendría a representar una lengua transformada y mutada por su pasaje por otras geografías mientras vivía en el extranjero. En ambos casos, la lengua va incorporando contenidos y deformando su estructura original en línea con un espacio y un tiempo que le exige una adaptación. En este sentido es que puede ser pensada por el biólogo como un organismo vivo que evoluciona como cualquier otra especie. Así, se coloca al lenguaje en el centro del relato en tanto que allí reside no solo una marca y una respuesta a un presente determinado a partir de la adaptación, sino también en tanto que los relatos que rodean a los personajes parecen ocupar el centro de las subjetividades. En este plano, si el discurso del Caballero de la Fe se establece como dominante en la región, en los relatos que personifican el diler y el biólogo estaría la desviación o, en última instancia, la resistencia. Si los locales repiten por doquier (de manera religiosa) que el cambio climático no existe y que la tierra debe ser explotada por beneficio económico, el personaje alternativo del biólogo cuestiona ese discurso a partir de un conocimiento científico y una lengua modificada por su estadía en el exterior. En algún punto, el biólogo ha dejado de ser *local*, y es allí donde su discurso es permeable a relatos ajenos al Caballero de la Fe.

Si tomamos el elemento del paisaje, en la narrativa hay una utilización del lenguaje como resistencia a los discursos del Caballero de la Fe o, lo que es igual, al modelo económico extractivo. En la región se defiende la idea de que el terreno está allí para ser explotado y que eso no tiene consecuencias (porque Dios así lo quiere) y la novela es precisamente una resistencia a esa ideología. Esto se evidencia en la exageración de la religiosidad que hemos visto, pero sobre todo en la utilización del lenguaje que hace Cárdenas con respecto al entorno natural. Cabe destacar que el autor le atribuye una gran capacidad de impacto a la narrativa:

Lo que hace la lectura habitual –de nuevo, desde cualquier discurso de poder jerárquico– es reforzar la política que determina esa división del espacio (favelas,

suburbios, arrabales, avenidas, caminitos humildes, rascacielos y casuchas de cartón). Si le torcemos el cuello a esa lectura y generamos una nueva manera de hablar del espacio, de apropiárnoslo, se abre una posibilidad de que ese espacio deje de servirle solo a los que mandan.⁵⁵

Si bien estas palabras refieren a otra novela del autor, *Zumbido* (2011), dan un claro ejemplo de cómo acercarse a la narrativa del escritor. Para Cárdenas, “una lectura habitual” que se hace de ciertos espacios puede habilitar y reforzar políticas que operan sobre ese territorio. Asimismo, “una nueva manera de hablar” indica una posibilidad para transformar una realidad material. Este juego entre cómo se lee y cómo se enuncia el entorno parece ser una preocupación central del autor, y precisamente en *El diablo de las provincias* el lenguaje es utilizado para desafiar las lecturas habituales y promover un desvío o, en todo caso, una posibilidad de transformar el ordenamiento de los espacios. Esta capacidad de reforzar o transformar del lenguaje, y cuando hablamos de lenguaje hablamos también de la narrativa literaria como tal, se hace explícita hacia el final de la novela. En el encuentro del biólogo con el secuestrador de la empresa palmicultora, el biólogo es despojado de su propia lengua: “Ahora me toca hablar a mí. Ahora cálese. A partir de aquí usted no tiene lengua. A partir de aquí usted es más mudo que su frasco” (Cárdenas, 2017, p. 155). En un sentido simbólico, el biólogo pierde aquí su capacidad de elaborar su propio lenguaje; el lenguaje que domina la novela de aquí en adelante será el del líder del modelo extractivo cancelando la lengua del otro.

En esta línea, el empresario no solo cancela la palabra sino que también utiliza el relato, el lenguaje, para dominar la subjetividad del biólogo en una suerte de amenaza pero también de hipnosis. Así, le relata al biólogo un cuento, uno de todos esos cuentos que ya anticipaba el díler, y lo obliga a repetir ese cuento con su propia voz. Asimismo lo obliga a sostener un frasco con sus propias manos. Este cuento, dice el empresario, lo ha contado incontables veces y ese frasco, “haga de cuenta que ese frasco es usted mismo”. En este juego violento en el que el líder somete al otro al relato de un cuento hasta dejarlo “atarantado, estúpido”, podemos decir que el poder del lenguaje está puesto al servicio de la dominación de un sujeto sobre otro. Ese frasco que el biólogo sostiene en sus manos pareciera ser su propio envoltorio, su propio recipiente en el que se introducen las palabras para transformar su subjetividad en otra que se adapte a la productividad de la empresa. Efectivamente, el cuento,

⁵⁵ Cárdenas, J. (2010). *Sobre Zumbido: Elvira Navarro entrevista a Juan Cárdenas / Entrevistadora: Elvira Navarro*. Culturamas revista digital. Recuperado de <https://www.culturamas.es/2010/08/18/sobre-zumbido-elvira-navarro-entrevista-a-juan-cardenas/>.

el relato, logra dominar al biólogo una vez que este acepta que “el trabajo dignifica” y que es “un técnico” (p. 168). En otras palabras, es a través de una violencia física que la alternativa amenazante del biólogo es censurada y es a través de la lengua que es finalmente dominada. En un claro paralelismo, vemos en acto la fuerza y el poder del lenguaje que Cárdenas atribuye a las narrativas.

Si hablamos de una lectura del espacio en este contexto, hablamos sobre todo del paisaje del monocultivo. Si reunimos la visión religiosa y la mirada del biólogo, podemos identificar una disputa en torno a la representación de la naturaleza. La narrativa lleva en su corazón una encrucijada de modos de pensar lo natural y representarlo. Hemos repasado dos miradas muy marcadas pero cabe rescatar un último gesto relevante de Cárdenas: la agencia de la naturaleza. Si el monocultivo es ese objeto homogéneo ordenado por la razón, puesto al servicio de un mercado que vuelve a la planta un producto capitalizable, en *El diablo de las provincias* ese monocultivo es otorgado la posibilidad de una consciencia, de una mirada, de una agencia. Como mencionamos anteriormente, el biólogo imagina la posibilidad de que esas plantas están conspirando para dominar el planeta, utilizando a los humanos como sirvientes en esa voluntad: “Se trata del despliegue de una naturaleza que, siempre atravesada por la huella del capital, se vuelve agente, actante dotado de una perspectiva y, en este caso, dotado de una capacidad narrativa” (Giorgi, 2020, p. 7).⁵⁶ En términos de perspectiva, esa agencia del monocultivo, esa capacidad de observar el mundo y ejercer una voluntad, contrasta con la lectura religiosa del Caballero de la Fe: la planta está, por así decir, emancipada de la sujeción como objeto que impone la lectura religiosa capitalista y se revela como una persona en sí misma.

De esta manera, en términos narrativos, esa naturaleza hace una intromisión interesante en el relato hacia el final del libro. Una vez que el biólogo acepta su trabajo de técnico, el relato hace una pequeña desviación hacia una descripción de un paisaje animado en el que “a los guayacanes del parque les dio por florecer antes de tiempo” o “el agua del río dudaba, arrepentida, y por momentos se arremolinaba para tratar de devolverse quién sabe adónde” (Cárdenas, 2017, p. 175).⁵⁷ Esta representación del paisaje, esa actividad que relata una

⁵⁶ Gabriel Giorgi hace una lectura de la novela en torno a la relación de los actantes no-humanos y la novela como género en Giorgi, G. (2020). “Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de literatura*, 24. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>.

⁵⁷ Es interesante relacionar esta utilización de la figura del río con una tradición colombiana. Véase Mutis, A. (2014). Del río a la cloaca: la corriente de la conciencia ecológica en la literatura colombiana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79(40), 181-200. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43854815>.

lengua libre y desviada, le otorga un carácter inclasificable y una agencia propia a las variadas entidades naturales que habían permanecido durante el relato como aquel telón de fondo sobre el que se ejercía la extracción.

Aquí entran en juego modos de representar el paisaje que están íntimamente ligados con los modos en que un proyecto de futuro nacional se construye en torno a imaginarios de la naturaleza como recurso a explotar: “El futuro que emerge de esta naturaleza está, en el caso de Cárdenas, problematizado, anulado en su dimensión proyectiva” (Sánchez, 2019, p. 189). Esto quiere decir que la representación del paisaje entra en un diálogo directo con la consolidación de un orden económico y político.⁵⁸ En *El diablo de las provincias*, ese diálogo se abre a nuevos imaginarios para contrarrestar la postura religiosa del extractivismo y construir una nueva naturaleza que sea acorde a la era del Antropoceno. Así, a partir de lo analizado podemos decir que *El diablo de las provincias* es una novela que explora las posibilidades de generar alternativas a la concepción extractiva de la naturaleza en un mundo caracterizado por un monopolio del saber. Es una narrativa que cuestiona y problematiza la ya normalizada posición global que se le ha atribuido a la región latinoamericana, la de exportadora de materia prima en perjuicio de su propia tierra. Las visiones de un futuro cimentado sobre un proyecto económico extractivo están aquí puestos bajo examen por una escritura que revela la problemática y abre las puertas hacia la necesidad de construir nuevos caminos hacia futuros no distópicos. Por eso es que *El diablo de las provincias* no solo trabaja con la disputa al conocimiento y el monopolio del saber por parte de un sistema capitalista extractivo, sino que también trabaja con la narrativa como tal, como herramienta y a la vez posibilidad de abrir caminos. En este sentido, estamos ante una novela que introduce la preocupación ecológica en la literatura para reivindicar ese espacio como un terreno fértil.

⁵⁸ En palabras de Mutis (2016): “An examination of the ways in which authors engaged representations of nature reveals the use of nature writing as a forum in which to voice critiques of the imperatives of global expansion, the ambitions for scientific enlightenment, and unidirectional visions of national consolidation.” (p. 407) Para revisar una tradición de la escritura colombiana sobre la naturaleza puede verse Mutis, A., & Pettinaroli, E. (2016). Visions of nature: Colombian literature and the environment from the colonial period to the nineteenth century. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian Literature* (pp. 406-430). Cambridge: Cambridge University Press.

4) El mundo por venir

Como señalamos en la introducción a la tesis, gran parte del imaginario contemporáneo parece inclinarse por narrativas distópicas a la hora de pensar en los posibles futuros en vistas a los conflictos planetarios que surgen a partir de la crisis climática. Basta observar los títulos de una variedad de trabajos críticos que han surgido en los últimos años para identificar una tendencia distópica en la literatura y el cine. Asimismo, algunos autores como Slavoj Žižek, Mark Fisher y Frederic Jameson identifican esta característica de los imaginarios actuales con una dificultad de imaginar alternativas al sistema capitalista.⁵⁹ ⁶⁰ En otras palabras, estos autores argumentan que es porque existe una imposibilidad en concebir sociedades con modos de vida alternativos al orden capitalista que el fin del mundo se vuelve inevitable; la dinámica extractivista vigente en la actualidad no solo es insostenible, sino que equivale a una eventual catástrofe. En palabras de Jameson (2005), hace más de quince años:

“What is crippling is not the presence of an enemy but rather the universal belief, not only that this tendency is irreversible, but that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socio-economic system is conceivable, let alone practically available” (p. xii).

Es importante notar que para Jameson, no se trata de una dificultad en cambiar las dinámicas actuales, si no que se trata también de una imposibilidad en la *concepción* de un mundo alternativo. En esta línea, una lectura crítica de los imaginarios distópicos que abundan en la escena contemporánea debería alertar no tanto sobre la narración del fin del mundo, sino más bien sobre aquello que esas narrativas no han podido narrar y en ellas está ausente, esto es, un futuro alternativo a la catástrofe y una sociedad sustentable.

Las narrativas reunidas en este apartado no pretenden construir una visión sustentable del porvenir contemporáneo. Podemos decir que lo que une a estas obras es una preocupación por el futuro latinoamericano y, al mismo tiempo, un trabajo sobre las formas narrativas que puedan abrir nuevas maneras de entender el presente y pensar el porvenir. Porque, como concluye Heffes (2008) en su análisis sobre los imaginarios urbanos latinoamericanos, “los

⁵⁹ Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future*. Estados Unidos: Verso.

⁶⁰ Žižek, S. (2010). *Living in the end times*. Estados Unidos: Verso.

territorios de ensayo y experimentación no son, por lo tanto, una ilusión ficcional; pueden ser, por su mera existencia, una “anticipación” de lo que va a venir y de lo que será (...)” (p. 254) El objetivo de este capítulo es analizar qué futuros anticipan estas obras y qué relación establecen con la era del Antropoceno.

En primer lugar, nos detendremos en la novela *Degüello* (2019) de Gabriela Massuh, un relato muy reciente y pertinente para pensar la crisis climática latinoamericana desde el espacio urbano. En él se construye un mundo en el que la ciudad está sujeta a un régimen político opresor mientras la población se empobrece y pierde la posibilidad o la libertad de asistir al espacio público. De hecho, el espacio público parece ser el centro de la problemática: en búsqueda de generar negocios, el gobierno autoritario de la Ciudad de Buenos Aires vuelve capital todos los espacios posibles. Pero en la novela de Massuh no todo es distópico; veremos también un anhelo utópico que presenta la narrativa que funciona a la vez para reflexionar sobre la dominación y explotación de la naturaleza. En segundo lugar, a modo de coda, analizaremos la película *El auge del humano* (2016) del joven director de cine argentino Teddy Williams. En ella se construye un mundo en el que los jóvenes deambulan por un mundo que a primera vista pareciera mantenerse en el realismo pero luego se demuestra extraño y ajeno. Las particularidades físicas de ese mundo (cuevas y túneles misteriosas que conectan los espacios) se corresponden con la particularidad formal de la película: en *El auge del humano* todo pareciera estar al servicio de consolidar una mirada y un argumento sobre la subjetividad contemporánea. Daremos fin a este capítulo, entonces, con un análisis de los alcances que esos recursos formales tienen en la película de Williams para luego concluir el trabajo con unas consideraciones finales.

4. a) Degüello (2019)

El relato en *Degüello* (2019) transcurre en un tiempo futuro de la Ciudad de Buenos Aires, “quince minutos después de ahora” como diría su autora Gabriela Massuh, en el que la ciudad

se ha transformado en un entorno represivo y degradante.⁶¹ ⁶² La localización de la novela en una ciudad teñida con tintes distópicos está lejos de ser una anomalía; por el contrario, citando a Aínsa (2013), “las grandes ciudades de América Latina son hoy escenario recurrente de novelas de proyección apocalíptica donde imperan el caos, la contaminación, el hacinamiento, el deterioro y la *ruinificación*, el tráfico congestionado, la inseguridad y la violencia” (p. 49). *Degüello* es una novela de estas características desde su portada. Allí se puede ver el *Angelus Novus* de Paul Klee, un dibujo que ha servido a Walter Benjamin para contrarrestar las ideas míticas de progreso y *la reivindicación del curso por venir*.⁶³ Porque esta narrativa tiene como eje central establecer una mirada crítica a un orden político, económico y social que se materializa en la Ciudad de Buenos Aires a partir de la opresión y la exclusión de sus ciudadanos.⁶⁴ En un desplazamiento hacia un tiempo futuro no tan lejano, la novela logra esa construcción literaria a partir de una mirada retrospectiva, y es allí donde se asemeja a la mirada de ese ángel de la portada. El gesto de Massuh es el de acelerar el tiempo a través de la imaginación para observar detenidamente un presente en crisis, una huida hacia el futuro para conocer el pasado, es decir, un presente desencantado.⁶⁵

El relato consiste en la relación de María, una académica y docente universitaria, con el Topo, un personaje intersex que proviene de los márgenes de la ciudad. Es una relación de amor y admiración, “unidos por la hermandad de los libros, la naturaleza perdida y el espanto”, que cruza las fronteras de clase social en una ciudad que ha optado por reforzar exactamente lo contrario: la Ciudad de Buenos Aires, en manos de funcionarios defensores del “progreso”, se

⁶¹ Massuh, G. (2019). *Gabriela Massuh: “Yo escribo para mitigar el tiempo”* /Entrevistadora: Valeria Tentoni. Eterna Cadencia. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/gabriela-massuh-yo-escribo-para-mitigar-el-paso-del-tiempo.html>.

⁶² Es muy poca la bibliografía que ha trabajado la novela, en gran parte por su reciente publicación hace menos de dos años. Sin embargo, hemos rescatado entrevistas y textos que muy fácilmente entran en diálogo con las preocupaciones de la narrativa. Asimismo, nos valdremos del trabajo de Massuh como investigadora para comprender su búsqueda literaria.

⁶³ En un análisis de la lectura de Benjamin (de su ensayo *Tesis sobre la filosofía de la historia*), Buck-Morss (1995) escribe: “Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia adelante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal *como ésta realmente ocurrió*, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido)” (p. 112). Para un desarrollo de esta lectura véase Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.

⁶⁴ La referencia a la gestión del partido político Cambiemos en la Ciudad de Buenos Aires es continua y se vuelve explícita a través de la inclusión de acciones extraídas de la realidad. Si bien no es el eje prioritario para el trabajo en cuestión, *Degüello* puede ser pensada como una novela estrictamente política.

⁶⁵ Es precisamente lo que rescata Martín Kohan en su lectura de la novela. En sus palabras: “Huida en el tiempo, ya que no en el espacio. Escapar hacia el futuro, para que el presente se vuelva un pasado. (...) ¿Pero existe, acaso, una huida hacia el futuro? Existe, claro: es la literatura.” Véase Kohan, M. (2019). Sobre Degüello. *Revista Carapachay*. Recuperado de <https://revistacarapachay.com/2019/12/03/martin-kohan/>.

ha transformado en un desierto de cemento en el que se fragmentan los espacios a partir de la violencia estatal (Massuh, 2019, p. 25). Allí se eliminan los árboles y las plazas mientras que los espacios públicos son cercados y segregados en nombre de un proyecto político que fomenta la especulación inmobiliaria. El relato comienza con su protagonista, María, una mañana en la que el arquitecto Olavarría Peña Menéndez, el funcionario del gobierno que se ha ocupado de eliminar los espacios verdes, fallece en una muerte siniestra. La docente, “de allí en más, no sabía por qué, uniría dos sucesos: la extraña muerte del arquitecto en manos de un desconocido y el espectro que apareció en su casa ese mismo día” (p. 9). Allí empieza y termina la novela, con el asesinato del arquitecto. Efectivamente, la extrañez (lo *raro*, en palabras de Kohan) y lo espectral son elementos que atraviesan la narrativa de principio a fin.

El relato vuelve hacia un tiempo anterior al asesinato del arquitecto. Así descubrimos que sucesos como la construcción de una inmensa estación ferroviaria en el Obelisco que no llevaría hacia ningún destino, hospitales completamente desbordados y médicos atendiendo en la calle, el desmantelamiento de un cementerio, la conversión del zoológico en un patio de comidas o el intercambio de árboles por postes de marketing son llevados a cabo por el gobierno del arquitecto en nombre del progreso. Ante estos avances sobre la ciudad pareciera haber una resistencia que se materializa en varios incendios intencionales, como ocurre en el zoológico, en el Bosque de Palermo y también en inundaciones causadas por la lluvia en el cementerio de Chacarita. Es determinado por las autoridades que todos estos actos, el diluvio incluido, fueron causados por un terrorista posiblemente perteneciente al “comando mapuche-iraní con sede en Londres”. A partir de ahí es que el gobierno autoritario de *Degüello* construye un oponente: una organización terrorista que conspira contra el progreso. La paranoia oficial se torna absurda y se dispone un estado de sitio que persigue a los ciudadanos. La comunidad judía, por ejemplo, debe exiliarse del país por temor a un levantamiento anti semita.

Una de las figuras más representativas de este gobierno es el arquitecto Santiago Olavarría Peña Menéndez, quien tiene un cargo en la secretaría de hábitat e inclusión, y es descrito principalmente como un “fundamentalista del cemento” (p. 49). Este título proviene de su función en la ciudad que consiste en construir en cada espacio posible y que cada lugar verde o deshabitado sea transformado en utilidad y cemento: “Y allí donde no había nada tenía que haber algo. (...) Eso era el progreso, el desarrollo, eso era la refundación de la ciudad para insertarla en el mundo” (p. 51). En medio del contexto autoritario y distópico que hemos

descrito, entonces, el progreso en manos del arquitecto consiste en la construcción y la “puesta en valor” de los espacios públicos, esto es, transformarlos para convertirlos en patios de comida o torres de departamentos. De esta manera, cuando el arquitecto encuentra un joven rebelde que planta árboles en sus plazas de cemento, encuentra en él un enemigo del Estado.

Ese individuo perseguido y tildado de terrorista por su afán de plantar árboles donde el gobierno dispone plazas de cemento es el Topo. Así, el personaje se encuentra en una situación de huida, de desplazamiento oculto, de constante movimiento en el que María es su aliada más cercana. Nacido intersex, esto es, un cuerpo indefinido en tanto categorías de género, el personaje del Topo está caracterizado por su carácter híbrido. No solo es híbrido en tanto que se desplaza entre ser hombre y ser mujer a partir de distintos disfraces, sino que también esa posibilidad de disfrazarse le permite cruzar las fronteras sociales que se establecen en la ciudad. Como trabajador sexual, el Topo recorre los hoteles más lujosos de la ciudad con políticos de renombre al tiempo que habita en la Villa Veinte, uno de los sectores más marginados. En él habita la furia y la resistencia frente a un mundo que se compromete a destruir la vida.

En el futuro que propone Gabriela Massuh hay dos particularidades que interesan a este trabajo. En primer lugar, la construcción de un espacio urbano en el que se ha instalado una idea de progreso que acaba por marginalizar a la población mientras destierra los espacios públicos para generar un mercado inmobiliario. En este sentido, *Degüello* es una novela que se extiende hacia un tiempo futuro para desafiar las promesas del desarrollo y, de esa manera, construir un argumento crítico en torno a los ideales neoliberales. En segundo lugar, la introducción de un elemento híbrido y utópico, un personaje que trasciende las fronteras en un mundo completamente segregado y encarna alternativas más sustentables y menos catastróficas que el orden instaurado. Para profundizar en ello, analizaremos la figura del Topo, ese defensor de la población marginal y la naturaleza destruida. Podríamos decir que la cuestión de la voz, de quién puede enunciar o dar lugar a la palabra perdida de un mundo arrasado, está ahora retomada por el gesto literario de Massuh. El Topo es esa figura que habla para revelar que en realidad el silencio no es sino el grito mudo de una naturaleza herida.

La ciudad apocalíptica del progreso

Si las obras reunidas en los capítulos anteriores de este trabajo trabajaron sobre todo en el espacio rural, *Degüello* nos inmersa en el espacio de la ciudad. En el orden del modelo extractivo, como argumenta Enrique Viale (2017), estos ámbitos, campo y ciudad, son dos caras de una misma moneda: es a partir de la introducción de las tecnologías destinadas a la producción de soja transgénica en Argentina que se generó un “proceso expulsivo y migratorio” del campo a la ciudad (p. 18). Es así que la población marginada en el conurbano bonaerense, por ejemplo, puede ser pensada como una consecuencia de las acciones desplegadas en el terreno rural. En todo caso, se trata de ciudades que no solo no dan abasto a un flujo de migraciones, sino que acaban por caer en procesos cada vez más exclusivos. Precisamente esa es la Ciudad de Buenos Aires que se retrata en la novela, una ciudad en la que “los shoppings se han convertido en las nuevas plazas” (ibid). En esta línea, se ha generado un paralelismo al modelo extractivo agrícola que se ha denominado “extractivismo urbano”. Este concepto identifica una tendencia a sacrificar los espacios verdes y públicos en pos de un crecimiento urbano y la generación de negocios inmobiliarios. La importancia de identificar esta tendencia está marcada no solo por la eliminación de los espacios verdes en la ciudad, sino sobre todo en “la función social que cumplen las plazas y parques” (ibid). Es la sustracción del espacio público lo que fragmenta la urbe en espacios y vidas disímiles, poblaciones marginales y poblaciones que costean el acceso a determinados territorios.

La ciudad imaginaria de Massuh coloca este conflicto en el centro de la novela. El relato es una batalla por el espacio entre un Estado omnipresente que proyecta una ciudad productiva y una población excluida y oprimida en el proceso. La figura de esa producción en nombre del progreso es el arquitecto Olavarría Peña Menéndez. En función de ese desarrollo “que se prohíba la añoranza, decía, todo debía convertirse en futuro promisorio y siempre eterno” (Massuh, 2019, p. 208). Un futuro fundado en la valorización de los espacios públicos, esto es, una transformación de terrenos accesibles en negocios inmobiliarios. En el relato podemos ver tres ejemplos de esta búsqueda del arquitecto: el zoológico, el Bosque de Palermo y el Cementerio de Chacarita. En el primer caso, se trata de una reforma del zoológico para convertirlo en un patio de comidas, biciesendas o bares gastronómicos, destino incierto pues la obra se lleva a cabo en secreto y sin explicaciones por parte del gobierno. Mientras tanto, la ciudad se convierte en un calvario por el grito de los animales:

De noche solía escucharse el graznido letal de aves que no encontraban los árboles donde habían anidado sus huevos. O el lamento de elefantes encerrados en celdas cuatro por cuatro. O el estrépito gutural de las orcas que perdían sus crías. O el maullido agónico de yaguaretés enloquecidos por el ruido ensordecedor de las máquinas que los enloquecía por las noches. (p. 74)

En camino a establecer un patio de cemento el entorno natural se degrada, de los cientos de árboles nativos quedan apenas doce y los animales son enjaulados en pequeños rincones mientras se procesa la construcción. Esta escena de sufrimiento animal, que es recibida por todos los vecinos de la zona como un paisaje sonoro apocalíptico, retrotrae a uno de los vecinos judíos a una experiencia del Holocausto. En este sentido, el paisaje urbano se cubre de tintes violentos y oscuros, tanto para los animales como para los habitantes humanos, a medida que se avanza sobre los espacios en búsqueda de instalar nuevos negocios. Asimismo, en el caso del Bosque de Palermo el gobierno intenta expulsar a los gansos del parque para preparar el terreno para algún plan futuro, se sospecha que para la competencia de natación de las próximas Olimpiadas. Allí, otra vez, se desarrolla una destrucción de la vida animal a partir de un plan que desplaza lo no-humano del territorio urbano en nombre del progreso.

El tercer caso es el Cementerio de Chacarita. Allí el plan es la “puesta en valor” de un espacio destinado a los muertos para otorgar a los vivos un espacio verde necesario. En ese plan, se promete destruir una parte del cementerio para convertirlo en un nuevo espacio, probablemente cubierto con cemento por cuestiones “de higiene”. Aunque se genera una resistencia ciudadana, la respuesta del gobierno consiste en que “los ciudadanos que se opusieran al progreso serían expulsados del sistema” (p. 81). De esta manera, la bandera del progreso del gobierno acaba por apropiarse nuevamente de un espacio para convertirlo en negocio y cemento, para *valorizar* un espacio que antes era inutilizable. Allí está la “prohibición de la añoranza”, la eliminación de la memoria que se materializa en la destrucción de los monumentos a los antepasados, para sujetar a una población oprimida por la fuerza policial en una mirada que tiene un único sentido: el futuro del progreso.

La exageración del discurso productivo y autoritario en la narrativa incrementa cuando a estos emprendimientos se le presenta un enemigo: “el ninja incendiario”. Se trata de un desconocido que provoca incendios tanto en el zoológico como en el Bosque de Palermo mientras el gobierno lleva a cabo las obras. Esto produce una reacción por parte de las

autoridades que consiste en reforzar las calles con fuerzas policiales. En este sentido, la Ciudad de Buenos Aires se torna un entorno de guerra habitado por gritos de animales, fuegos siniestros y una voluntad de arrasarlo los espacios verdes con cemento. De allí surge una paranoia estatal que sugiere la existencia de una fuerza terrorista mapuche-iraní, y las xenofobias anti indígenas no tardan en levantarse. En cuanto al cementerio, el sujeto piromaniaco habría desatado un levantamiento de cuerpos envueltos en papel maché a semejanza de una escena de levantamiento de zombies. Cuando cae el diluvio sobre la ciudad y se inundan sus calles, la responsabilidad también caería sobre el ninja incendiario. En este contexto, “se organizó una redada sangrienta en toda la ciudad” en la que la policía ejerce una violencia por el territorio en búsqueda de responsables (p. 87). Como las poblaciones acomodadas consiguen fuerzas privadas para defenderse del Estado, esa redada recae sobre todo en los sectores marginales y las villas. Allí se dispone encontrar a los responsables.

El arquitecto Olavarría Peña Menéndez no tarda en comenzar una persecución del Topo. En una visita a la Villa Veinte, el arquitecto se encuentra con una plaza de cemento en la que se han plantado árboles. “Se sorprendió y esa sorpresa, la de percibir un fragmento de vida amparada en medio de la desolación, lo puso furioso” (p. 107). En *Degüello*, es esta la línea que divide a las ideas del futuro. La búsqueda por cubrir el entorno de cemento es una búsqueda por consolidar una empresa urbana que sueña con establecer una productividad a partir de la utilización de todos los espacios. En esta escena, el arquitecto, representante de esa visión desarrollista, es enfrentado a una alternativa que lo enfurece: el Topo. Este personaje es quien planta y cuida los árboles de la ciudad a modo de resistencia, a la vez que sufre las persecuciones y las requisas por pertenecer a una población marginada del mundo privado, una población que vive haciendo colas interminables en hospitales superpoblados y en barrios donde no llega el agua (por más de que el arquitecto insista en construir allí fuentes). En este sentido, frente al contexto autoritario y apocalíptico de una Ciudad de Buenos Aires gobernada por una política exagerada del negocio y la exclusión, la figura del Topo es la alternativa casi utópica que contrarresta la voluntad del “progreso”. Es la resistencia en una batalla del cemento contra lo verde.

El Topo: el lenguaje de lo no-humano

Siguiendo a Martín Kohan (2019), la escritura de Gabriela Massuh indaga en “lo raro”. Es una exploración en torno al enrarecimiento, a la modificación de una realidad que no deja por eso de percibirse como real. Por eso es rastreable la palabra “raro” a través de toda la novela. Una de esas rarezas está instalada en el personaje del Topo, el joven intersex nacido en la Villa Veinte que decide ser hombre por utilidad, pero no por identidad. Ante las preocupaciones familiares de quién o qué es realmente el Topo, lo llevan a ser examinado por médicos antes los cuales la pregunta es cuál es su género: “las dos cosas” es la respuesta. Más adelante, a partir de un evento violento que el Topo sufre por parte de un vecino de la Villa, decide seguir un tratamiento para convertirse en hombre. Y esta decisión parte exclusivamente por una cuestión de utilidad y poder: “Voy a ser hombre, se decía. Voy a ser hombre para entrar cómodo a escena, para fingir que hay una sola verdad, para repetirla hasta el cansancio, para tener el poder de sustraerme al poder” (Massuh, 2019, p. 69). Precisamente este es el rol que el Topo va a cumplir, uno de entrar y salir a elección de los espacios que decide, uno de “fingir” una identidad o, como lee Kohan, de tomar el disfraz como identidad.

Esta ambivalencia en la sexualidad del Topo es lo que le permite, como indica su nombre, infiltrarse en los espacios más privados de la ciudad. A través de su trabajo sexual, consigue acceso a los funcionarios del gobierno y los empresarios más poderosos de Buenos Aires. En última instancia, esa es la herramienta que le otorga al Topo un camino subterráneo a la casa del arquitecto en donde realiza el asesinato. Sin embargo, de alguna manera el lenguaje de la novela se rehúsa a categorizar al Topo como asesino: “¿Usted cree que estamos ante un asesino? A María le molestó la pregunta. Porque habría tenido que hacer la biografía del Topo para responderla” (p. 234). En todo caso, aquí la figura del Topo se parece más a la de un héroe urbano contemporáneo que desata un acto violento en nombre de una población marginada, una tierra devastada y una resistencia necesaria frente a un futuro apocalíptico. Porque la preocupación que rodea a los personajes es la pregunta “acerca de qué hacer cuando hay un futuro inexistente” ante la certeza de que “cuando la verdad se transforma en un monólogo ya no queda nada” (p. 94-97). En este sentido, la figura del Topo se presenta como un héroe, casi ligado a la figura de un Cristo en el siglo XXI, que actúa en nombre de una naturaleza destruida y una existencia oprimida.⁶⁶

⁶⁶ Son varios los pasajes en los que se incluye la figura religiosa a modo de construir los tintes distópicos y el carácter de profeta utópico y salvador del Topo. En este sentido, podríamos decir que hay un anhelo utópico en las capacidades que se le atribuyen al Topo, quien fue descrito como “perfecto”, una perfección imposible, según su propia autora en la entrevista ya citada de Eterna Cadencia: “Yo quería que fuera perfecto, esa es la irrealidad de personaje”.

De esta manera, el Topo se levanta frente a un “lenguaje de voces únicas, lenguaje del tedio y la abnegación, lenguaje de cemento sobre árboles muertos”. Esa palabra del progreso, ese discurso promovido por el gobierno que hemos recorrido anteriormente, es confrontada por una acción tan mínima como la plantación y el cuidado de árboles a través de la ciudad y una acción violenta de resistencia. Porque, en *Degüello*, el Topo materializa una voz que responde, que habla en nombre de un planeta olvidado y en deterioro: “No hay crimen humano equiparable a la extinción de la vida. (...) Si los humanos escucharan el grito de los árboles no podrían vivir sobre el planeta; un error de la creación no haberles dado voz” (p. 218). En un sentido, el personaje funciona entonces como un representante de esos árboles, una bandera de la naturaleza estropeada en el contexto apocalíptico de la Ciudad de Buenos Aires futurista. Quizás sea esta la lectura doble de Massuh sobre el posible futuro latinoamericano: si bien la tendencia al deterioro y la catástrofe avanza hacia un futuro desamparado, también existe un anhelo utópico que contrarresta las ideas de progreso.

Esa voz alternativa al modelo extractivo, tanto rural como urbano según Viale, tiene que ver también con un contexto en el que el futuro de las sociedades puede ser pensado de al menos tres formas distinguibles. Según Svampa (2018), la urgencia de las ideas del fin del mundo han demostrado el surgimiento de tres respuestas. En primer lugar, las narrativas que anticipan un eventual colapso de la civilización. En segundo lugar, los discursos que posicionan a la geoingeniería como método de control sobre los posibles cambios en el ambiente. En tercer lugar, narrativas anti sistema capitalista con fundamentos socioecológicos. A lo que respecta a la novela en cuestión, podemos decir que el Topo es la encarnación de esta tercera respuesta, en tanto defensor de la naturaleza y con ella el “bien común”. Siguiendo su argumento, las alternativas que surgen en el Sur van acompañadas de “una narrativa político-ambiental asociada al “buen vivir” y los derechos de la naturaleza, los bienes comunes y la ética del cuidado, cuya clave es tanto la defensa de lo común como la recreación de otro vínculo con la naturaleza” (p. 16). En esta línea, no se trata solo de una reivindicación de un cuidado del entorno natural hoy explotado, sino también de una defensa de los bienes comunes. Esta es la lucha del Topo frente a un gobierno que impone el cemento para generar en los espacios públicos un negocio; es la búsqueda, a través del cuidado de la vida, de generar un impacto social y al mismo tiempo ecológico.

4. b) El auge del humano (2016)

Si bien hemos revisado un corpus literario hasta aquí, pensamos relevante incluir, a modo de una pequeña coda, un largometraje para pensar las mismas problemáticas desde la disciplina audiovisual.⁶⁷ Efectivamente, el primer largometraje del cineasta argentino Teddy Williams, *El auge del humano* (Argentina, Mozambique, Filipinas, 100 min, 2016), es una construcción narrativa que dispara reflexiones en torno al presente y futuro en varios sentidos. Podemos identificar en la poética de Williams un trabajo con el espacio y el tiempo a partir de recursos cinematográficos que construyen una representación de la subjetividad contemporánea en un mundo global caracterizado por el uso de tecnologías.⁶⁸ Al mismo tiempo, su forma narrativa fragmentaria no entra dentro de los parámetros tradicionales del relato según los cuales la estructura responde a un principio, nudo y desenlace. Por el contrario, es identificable un relato abierto, disperso y dispuesto a una lectura interpretativa sin conclusiones evidentes.⁶⁹ Por ejemplo, no podríamos localizar el relato en un tiempo determinado; sin embargo, existe en él una posibilidad de imaginar que lo que vemos se corresponde con un futuro posible. En todo caso, sí son evidentes ciertas características en el mundo alternativo de la película que giran en torno a las maneras en que una juventud sobrevive los espacios de precariedad y desastre en la periferia global. En este sentido, queremos sugerir aquí que tanto la apuesta formal como las características del mundo alternativo en la narrativa proponen una lectura del presente y, sobre todo, del mundo por venir. El objetivo de este apartado es analizar cómo y de qué manera construye ese mundo la película.⁷⁰

⁶⁷ De alguna manera esta inclusión se encuentra dentro de una de las preguntas que se hace Ghosh (2016): “Would it follow, then, (...), that to think about this era of climate change will be to think in images, that it will require a departure from our accustomed logocentrism? Could it be the reason why television, film and the visual arts have found it much easier to address climate change than has literary fiction?” (p. 110) No es la intención aquí responder esta cuestión pero creemos relevante hacer una lectura más amplia que incluya narrativas por fuera de la literatura.

⁶⁸ El argumento que desarrollaremos en torno a la dislocación del espacio y tiempo se desprende del análisis del crítico de cine argentino Roger Koza en el Cinematógrafo TV. Puede accederse a su lectura en <https://www.youtube.com/watch?v=wk35KjOoHvw>.

⁶⁹ De hecho, la ambigüedad de la película permite interpretaciones distintas. Por ejemplo, ha sido definida como un “documental trota-mundos sobre los millennials y la tecnología [traducción nuestra]” al mismo tiempo que fue pensada y construida como una ficción. Véase Ide, W. (9 de Julio 2017). The Human Surge review - daring and intellectually restless. *The Guardian*. Recuperado 20 de Julio de 2021 de <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/09/the-human-surge-review-eduardo-williams-argentina>.

⁷⁰ Una vez más, la bibliografía dedicada a esta obra es escasa. Hemos rescatado la lectura mencionada de Roger Koza, entrevistas con el autor y tres artículos específicos sobre el film. Uno de ellos en portugués y sin traducción al español disponible: Ribeiro, L. (2020). Contato filmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo. *Poiésis*, 35(21), 325-341.

La película comienza en un lugar indefinido de un conurbano en Argentina. La cámara sigue a un joven que camina por una calle inundada, como si la calle fuera un río, mientras le advierten por teléfono que perdió su trabajo. La cámara lo sigue al mismo ritmo de su caminata, sin cortes, a veces quedándose detrás y observando desde lejos, a veces acercándose y observando desde cerca. Este será el movimiento de la cámara a través de toda la película, el de perseguir a los personajes en un tiempo continuo, sin saltos hacia adelante y tampoco hacia atrás. Esto hace que la narrativa se acerque a una experiencia de lo cotidiano en tanto que seguimos el tiempo continuo de la experiencia de los personajes. De alguna manera, lo mismo ocurre con la información: lo único que conocemos es ese presente que se filma, ese momento en el que los personajes viven, mientras que el pasado y el futuro de esas vidas son completamente desconocidos. Así, el relato recorre calles por las que deambula el joven Exe, quien pasa de un trabajo a otro como repositor de supermercado y conviviendo con el límite del desempleo. Vemos sus juntadas con amigos y amigas, en las que, por ejemplo, se conversa sobre cómo serán los centros comerciales en el futuro o se desnudan con un grupo de jóvenes frente a una cámara web que les proporciona algún dinero a cambio. En todo caso, el rumbo del personaje de Exe no es claro ni tampoco se insinúa: estamos a la deriva en el deambular de un colectivo de jóvenes que no hallan comodidad laboralmente y que, según sus conversaciones, sabemos que están en búsqueda de un lugar donde haya internet disponible. Ese es, aunque casi imperceptible, un pequeño rumbo que mueve a los personajes. Finalmente, Exe encuentra una computadora con internet y es interesante que, a partir de allí, el relato puede mutar.

Ese relato sin rumbo se convierte más bien en un desplazamiento espacial por diferentes territorios que, al fin y al cabo, parecen ser el mismo por las condiciones y formas de vida. El primer movimiento se da, como dijimos, cuando Exe encuentra internet: mientras navega en una computadora con múltiples ventanas abiertas, vemos allí una ventana en la que un grupo de jóvenes africanos se desnudan frente a su cámara a cambio de dinero. Lentamente la cámara se asoma a esa ventana y nos introduce al espacio real de ese cuarto: la película ha viajado geográficamente de Argentina a Mozambique a través de la pantalla. De manera similar, la cámara nos lleva a observar la vida de los jóvenes africanos que deambulan por un barrio semi urbano. Ellos también se reúnen para desnudarse frente a cámaras web y también se hallan en conflicto con sus trabajos. Precisamente, ese es el vínculo que permitió el desplazamiento entre unos y otros. En todo caso, la vida en Mozambique se asemeja mucho a aquella en Argentina. El segundo movimiento importante llega cuando uno de los jóvenes de

Mozambique orina en un hormiguero. La cámara entra en ese submundo, viaja por los túneles de las hormigas y desemboca en un teléfono que sostiene una persona: la película ha llegado a Filipinas por entre esas mínimas cuevas. En el teléfono se lee: “Estás triste? O cansado?”. En un paisaje rural, atendemos a la vida de unos jóvenes que nadan en una pequeña laguna y tienen conversaciones errantes sobre el universo. También se habla sobre las plantaciones y la explotación laboral. Una de las chicas, a quien persigue la cámara con ese registro continuo de un deambular sin destino, está, así como Exe en Argentina, en búsqueda de internet en el pequeño pueblo rural. La película, y con ella el argumento que sugerimos analizar en este apartado, culmina en la escena final: allí vemos un laboratorio de tecnología en el que un grupo de trabajadores vestidos con trajes blancos fabrican y ensamblan artefactos tecnológicos como teléfonos.

El mundo que se presenta en *El auge del humano* ya es esbozado en un cortometraje anterior de Williams, *Pude ver un puma* (2011). En este último, vemos un grupo de jóvenes que se desplazan por espacios como el conurbano, pueblos en ruinas y pantanos lejanos. Dicen entre ellos que están en búsqueda de una medicina pero las conversaciones se desvían en temáticas errantes y nunca es demasiado claro el destino del relato. Lo que sí podemos percibir es que los personajes habitan ese paisaje como si fuese cotidiano, como si esa estética de la desolación y desamparo fuese su hogar. Una caminata por los escombros de un pueblo entero es, en ese mundo, moneda corriente. De todos modos, la mayor sorpresa y rareza de la película está en el manejo de los espacios. Mientras los personajes caminan y dialogan en conversaciones dispersas y confusas, los espacios van mutando en paisajes disímiles. En este sentido, el tiempo de los personajes es el mismo, es decir, ellos conversan y deambulan en un presente continuo sin dar saltos temporales; sin embargo, los saltos se dan en el espacio que varía drásticamente de un momento a otro. Lejos de ser un recurso azaroso, este gesto de Williams se corresponde con una dislocación del tiempo y del espacio, en el que el presente se encuentra fragmentado en múltiples escenarios. Así es que el corto logra construir una representación de una subjetividad contemporánea que habita una realidad fragmentada en múltiples ventanas como si se tratara de una navegación por internet.⁷¹ Un presente que es arrancado del espacio para dispersarse en diferentes territorios.

⁷¹ En resumidas cuentas, este es el argumento del crítico argentino Roger Koza.

Podemos decir que ese recurso que describimos anticipa la singularidad formal en *El auge del humano*. Como se argumenta en De Luca (2018), Williams utiliza dos herramientas cinematográficas que vuelven al relato una experiencia de lo cotidiano: la duración de los planos y el carácter ambulatorio de la cámara. Como dijimos, la película está construida a partir de planos largos en los que la cámara persigue a los personajes, si es que podemos llamar así a los jóvenes casi anónimos que deambulan por el espacio. En este sentido, la experiencia del espectador es semejante a la experiencia del habitante del mundo de *El auge del humano*: acompañamos sus caminatas en tiempo real y continuo. Esto se contrapone con el trabajo del espacio que hace la película porque, al mismo tiempo, la película viaja por distintas geografías en pasajes instantáneos. En todo caso, es allí donde el relato se abstrae de lo cotidiano, de ese trabajo realista que realiza la cámara y el retrato de un paisaje que no pareciera estar preparado ni actuado. Entre estas dos dimensiones de la película, lo cotidiano y lo abstracto, se logra una construcción de la subjetividad contemporánea. De Luca identifica en los jóvenes “a certain inability to cope with the presentness of phenomenal reality by frequently attempting to escape to the virtual world of text messages and online video” (p. 127). Es que los personajes están siempre en búsqueda de internet, con teléfonos móviles disfuncionales, con deseos de usar pantallas, lo que explica una fragmentación de lo real. Es precisamente de ese estancamiento en el presente y de la experiencia física del mundo que los jóvenes se abstraen a través de la tecnología, edificando un espacio digital que reúne a distintas poblaciones de la periferia global.

El mundo de *El auge del humano* es familiar y probable; en él el tiempo corre igual que en nuestros días y lo excepcional parece estar ausente. Eso se logra a partir del trabajo sobre lo cotidiano y lo real que hemos dicho. Sin embargo, la extrañeza del mundo aparece cuando se evidencia que existen pasajes a diferentes dimensiones y maneras de viajar en el espacio que no son normales ni explicadas. Allí la película se distancia del realismo, allí deja de ser estrictamente ese “documental” sobre la juventud millennial y comienza a convocar otras lecturas del presente. En varias escenas vemos algún viaje en el espacio, como si existieran otras dimensiones. Cuando Exe y un grupo de amigos caminan sobre el mar, de pronto alcanzan un bosque en el que entran a una cueva que se forma por las raíces de un árbol. Metidos como si fuera un refugio allí hablan del futuro, de ideas abstractas, de gritos primitivos y sobre la forma que tendrá el silencio en el porvenir. Exe, que tiene que partir a trabajar, cruza por desde esa cueva a través de una habitación para llegar al kiosco en el que es cajero. Este es uno de los varios momentos en los que nos damos cuenta que ese mundo

está ligado por túneles y dimensiones que desconocemos. Este cruce entre la rareza y la familiaridad del espacio es lo que lleva a la realización de que “in this uncanny, totally familiar world, anything is possible” (p. 13).⁷² En otras palabras, la familiaridad que convoca la construcción del mundo de *El auge del humano* conlleva asimismo la paradoja de ponernos frente a un mundo que pensamos desconocido y del cual nos vemos extrañados. Esta apuesta formal es la novedad de Williams y es, sobre todo, una nueva percepción del presente contemporáneo que ilumina varios aspectos de la subjetividad y la forma de estar en el mundo.

Siguiendo a De Luca (2018), el largometraje de Williams construye una lectura sobre dos colectivos globales: la comunidad digital global y un colectivo planetario. La primera se evidencia en el primer pasaje de un país a otro, de Argentina a Mozambique. En esta escena, Eze navega por internet (que finalmente encuentra) y lee fragmentos de varias ventanas abiertas al mismo tiempo. En una de esas ventanas mira a un grupo de jóvenes africanos que, al igual que los jóvenes argentinos, realizan prácticas sexuales y eróticas a cambio de dinero frente a una cámara web. La cámara se acerca a esa ventana y, de manera casi imperceptible, mientras se carga el video, pasamos de la habitación de Eze a la habitación de los jóvenes de Mozambique. Como es evidente, está en juego la cuestión de un salto inmediato en el espacio a través de la tecnología. En palabras de De Luca: “This transitional sequence in the film thus functions as an interface that literally merges the digital and the real world into an image whose ontological status becomes, at least for a few seconds, indiscernible” (p. 130). En este sentido, la imagen digital y la imagen de la realidad se fusionan en un segundo de transición, y es allí donde el relato viaja de una geografía a otra. Cabe mencionar que también es la práctica sexual online lo que unifica ambas juventudes periféricas. Así es que podemos pensar en una reflexión de la película en torno a la tecnología, su impacto en las subjetividades contemporáneas en tanto dislocación del espacio y el tiempo y sus usos en una juventud desamparada. Esto convoca a pensar en la consolidación de una juventud global, una comunidad global que es reunida a partir de esa tecnología y que habita mundos semejantes porque existe esa tecnología. En todo caso, esas herramientas comienzan a construir el mundo en el que los sujetos se encuentran.

⁷² Cita extraída del texto Andrade, F. (2018). Moonlight (2016), Barry Jenkins; The human surge (El auge del humano, 2016), Eduardo Williams. NYU. Recuperado de <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2018/02/06/moonlight-2016-barry-jenkins-the-human-surge-2016-eduardo-williams/>.

Ahora bien, la lectura de ese colectivo se contrapone con el segundo pasaje, de Mozambique a Filipinas. La escena consiste en un joven de Mozambique orinando en un hormiguero. La cámara sigue el líquido para entrar en los túneles de las hormigas; se aleja del ruido, se hunde en el silencio y los cuerpos de las hormigas, y luego sale en Filipinas donde una mano sostiene un teléfono. La transición es similar a la primera, dos geografías se conectan instantáneamente sin un salto temporal. Sin embargo, la transición es también distinta a la primera: si en la anterior el traspaso se daba con la tecnología como medio, ahora el vínculo es el espacio de lo no-humano. En el paso de la cámara por los túneles de las hormigas, en esa disposición y atención al subterráneo no-humano, De Luca ve un lazo invisible y una conexión que trasciende lo humano para comenzar a hablar de un colectivo terrestre, planetario, que contrarresta el colectivo digital:

In its showing of earthly, subterranean connections beneath the technologised networks of the human, *The Human Surge* underlines that the instantaneous connections of technology are one among other networks of which we also, and perhaps more fundamentally, form a part. (p. 136)

En este sentido, la forma de la película de Williams está en línea con las formas que toma el presente del Antropoceno. Allí están representadas tanto las maneras en que la subjetividad contemporánea es transformada por el uso de tecnologías a escala global como la necesidad de una comprensión a escala planetaria de la interconexión entre lo humano y lo no-humano. En todo caso, el trabajo del cineasta con el espacio y el tiempo en la película se corresponde con una concepción espacio-temporal que se adapta a la comprensión de los tiempos que corren.

5) Consideraciones finales

Como hemos visto, las narrativas latinoamericanas aquí reunidas tienen por objeto la construcción de mundos alternativos en los que es identificable un presente en crisis y una especulación futurista. En esa línea, es interesante remarcar en ellas una semejanza en la comprensión del presente. Podemos decir que todas las narrativas, desde diferentes perspectivas, construyen una crítica del modelo global que se sustenta en bases extractivas. Esto quiere decir que no se trata de una crítica meramente ambiental, pues existen otros factores que también caracterizan a ese orden económico: ideas racistas, exclusión, violencia, colonialismo, autoritarismo. Son estos los elementos que componen de alguna manera u otra a los relatos que hemos visto, relatos que muestran claramente una preocupación por un presente latinoamericano en crisis y recurren a distintos recursos literarios para dar cuenta de sus variadas características. Sin embargo, como hemos aclarado desde el principio, la cuestión ambiental parece ser un debate que atraviesa a todas las narrativas por igual. En todo caso, si hablamos de un movimiento literario que se preocupa por un presente desencantado y un futuro especulativo, pareciera que la crisis climática está en el centro de esa corriente.

De algún modo, esto último es inevitable porque la cuestión climática nos obliga a todos a reflexionar al menos sobre dos frentes. Primero, ¿cuáles son los futuros posibles en la era del Antropoceno? Esta es la pregunta que dispara este trabajo en primer lugar, la pregunta por qué porvenires construyen las narrativas ficcionales en medio de la crisis climática. Esto es evidente, la tendencia está en la enfermedad, la toxicidad, la precariedad, el desastre o la opresión. Esto nos habla principalmente de una crítica a los proyectos nacionales latinoamericanos en términos ambientales: cada una de estas narrativas puede ser leída en diálogo con la tradición extractiva de América Latina, esta vez clausurando un futuro utópico desarrollista e inaugurando un porvenir deteriorado que obliga a imaginar alternativas sostenibles en el tiempo.

Segundo, ¿cómo pueden las narrativas contemporáneas dar cuenta de nuevas concepciones de lo natural en pos de comprender y aterrizar en el presente? Esta es la pregunta que surge a partir de identificar la tendencia hacia un futuro apocalíptico y retornar a observar el presente para elaborar herramientas conceptuales, epistemológicas, artísticas o críticas acordes al

Antropoceno. En este sentido, podemos decir que algunas de las narrativas analizadas aquí, si no todas, ponen la forma del relato al servicio de representar la era en que vivimos. Esto es identificable en *Distancia de rescate*, una novela que a partir de la forma construye una mirada de cómo entender la invisibilidad de la violencia ambiental. Por mencionar otro ejemplo evidente, *El diablo de las provincias* es un relato en el que la voz no-humana toma agencia, tiene una mirada y una voluntad, y así logra contrarrestar ciertas concepciones de la naturaleza que entran en contradicción con el Antropoceno.

En suma, las narrativas aquí reunidas nos indican aspectos relevantes en dos vías en tanto que advierten de un presente desencantado y los posibles futuros al tiempo que trabajan con la forma literaria o cinematográfica como tal (su presente y futuro también). Si, como dijimos, Ghosh (2016) se pregunta si acaso hay una preeminencia de lo visual en la búsqueda de representación en el Antropoceno, podríamos decir que la mayoría de estas obras contradicen esa premisa o, al menos, abren un debate en torno al alcance de la novela. En todo caso, si Ghosh advierte sobre la imposibilidad de la novela moderna de dar cuenta de la experiencia antropocénica, podemos identificar precisamente en este trabajo una experimentación y una búsqueda formal en los relatos contemporáneos.

Uno de los puntos a remarcar son los relatos abiertos, como lo es el de Juan Cárdenas o el de Teddy Williams. Son historias que construyen un hilo narrativo pero no lo encapsulan, no dan finales cerrados ni indicadores muy definidos que nos entreguen un único sentido. De esta manera, la advertencia de Ghosh parece ser cierta: la transformación formal es un recurso fundamental para la representación del cambio climático o, viceversa, el cambio climático obliga a una transformación formal. De todos modos, las maneras en que los autores logran esas narrativas difieren en varios sentidos. Podemos identificar en Cárdenas un trabajo minucioso con los discursos sobre la naturaleza y un tinte apocalíptico en el relato, como si hubiera allí oculto un suspiro de la catástrofe. El final abierto de *El diablo de las provincias* está repleto de imágenes y múltiples hilos temáticos, pero lo que parece prevalecer es la ruta inevitable a la catástrofe. En el caso de Williams, podemos ver un trabajo con la juventud en un mundo precario. Es una juventud que parece no hacer mucho, parece flotar en el universo periférico de una globalización agobiante; sin embargo, si hablamos de juventud podemos pensar ese relato abierto como una mínima esperanza en tanto que hay un énfasis en lo colectivo, lo comunitario y la comunicación. En algún sentido, desconocemos qué es lo que

esa juventud realmente tiene entre manos en ese mundo de cuevas y conexiones espaciales anormales. Un anhelo esperanzador ve allí la reunión de un futuro posible.

Hecho este recorrido, cabe agregar que la disciplina de la ecocrítica y los estudios culturales enfocados en el medio ambiente son ámbitos en proceso de construcción. Es relevante mencionarlo porque queda pendiente elaborar un mapa conceptual que permita interconectar distintas lecturas multidisciplinares. Creo que es lo que se intenta en el trabajo de Giorgi (2020), en tanto allí se proponen las categorías de temporalidad y escala como dos lentes para acercarse a la narrativa de Juan Cárdenas. Esos lentes, por ejemplo, pueden funcionar para acercarse a distintos objetos y realizar una lectura multidisciplinaria en pos de iluminar y concientizar en términos ecológicos pero también para enriquecer nuestras culturas. En esa línea, comprender los desafíos que presenta el Antropoceno es quizás el llamado más urgente de la crítica cultural en nuestro tiempo. En este sentido, esperamos haber logrado demostrar que existen nuevas vías para el pensamiento y el laboratorio ficcional, nuevas vías que están cimentadas precisamente en una búsqueda de verse cara a cara con un nuevo planeta. Podemos pensar que estas rarezas formales, estas deformaciones de lo que conocíamos como novela tradicional, convocan a descubrir en qué mundo habitamos y, de esa manera, imaginan la posibilidad de evitar o habitar un futuro catastrófico. Es la imaginación artística, una vez más, en el oscuro oficio de revelar.

6) Bibliografía

Aínsa, F. (2013). La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica. En G. Heffes (Ed.) *Utopías urbanas* (pp. 49-86). Madrid: Iberoamericana.

Arteaga-Botello, N. (2015). Latinoamérica y el Apocalipsis: iconos visuales en Blade Runner y Elysium. *Revista Liminar*, 8(2), 13-26.

Becerra, E. (2016). De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos de literatura*, 20(40), 262-275.

Beckmann, E. (2012). *Capital fictions*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Braidotti, R. (2013). *Lo posthumano*. España: Gedisa.

Briones et al. (2019). El futuro del Antropoceno. *Utopía y praxis latinoamericana*, 84(24), 19-31.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.

Buell, L. (1998). Toxic discourse. *Critical Inquiry*, 24(3), 639-665.

Burtynsky, E. (2018). *Anthropocene: the human epoch* [película]. Canadá.

Caicedo, A. (2017). Escritura de mujeres: daño ambiental, orden materno, cartografías de la violencia. *Revista Pucara*, 28, 159-179.

Canavan, G. (2012). Hope but not for us: ecological science fiction and the end of the world in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The year of the flood*. *Literature Interpretation Theory*, 23, 138-159.

Cárdenas, J. (2017). *El diablo de las provincias*. España: Periférica.

Castillo, A. (2019). Crear o criar: Maternity and choice feminism in Meruane's *Fruta podrida* and *Contra los hijos*. *Hispanic Review*, 87(3), 355-376. Recuperado de <https://doi.org/10.1353/hir.2019.0018>.

Caycedo, C. (2014). *Be Dammed* (Tesis de maestría). University of Southern California.

Chakrabarty, D. (2009). Clima e historia: cuatro tesis. *Critical Inquiry*, 35, 51-68.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir?*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

De Leone. (2016). Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas. *Cuadernos de literatura*, 40, 181-203.

De Leone. (2016). *El campo y los gusanos: sobre Distancia de rescate y otros cuentos de Samantha Schweblin*. Trabajo presentado en el Coloquio Internacional Literatura y Vida, Rosario, Argentina.

De Luca, T. (2018). Earth networks: The human surge and cognitive mapping. *European Journal of Media Studies*, 7(2), 121-140.

Diaz, J. (1996). *Los boys*. Londres: Faber and Faber Limited.

Fenna Walst, S. (2015). Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta Podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane. *Revista Estudios*, 31, 1-18.

Ferrús, B. (2016). “Fruta podrida”: La escritura descompuesta de Lina Meruane. *Rassegna Iberistica*, 39(106), 325-336.

Fisher, M. (2019). *Realismo capitalista*. Ciudad de Buenos Aires: Caja Negra.

Forttes, C. (2018). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin. *Revell*, 20(3), 147-162.

Fylling, A. (2019). *La amenaza ambiental: la conciencia ecológica en dos novelas latinoamericanas* (Tesis de maestría, Universidad de Bergen). Recuperada de <https://bora.uib.no/bora-xmliui/handle/1956/19847>.

Ghosh, A. (2016). *The great derangement: climate change and the unthinkable*. Penguin Books (digital edition).

Gibson, J. (2019). Stories we tell about the End of the World: (Post) Apocalyptic climate fiction working towards climate justice. *Paradoxa*, 31, 205-229.

Giorgi, G. (2020). “Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de literatura*, 24. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>.

Glotfelty, (1996). *The Ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Estados Unidos: The University of Georgia Press.

Grenoville, C. (2020). Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 19(9), 64-73.

Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, 1, 15-26.

Heffes, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Heffes, G. (2013). *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Heffes, G. (2019). Toxic nature in contemporary argentine narratives: contaminated bodies and ecomutations. En I. Kressner, A. M. Mutis y E.M. Pettinaroli (eds.), *Ecofictions, ecorrealities and slow violence in Latin America and the Latinx world* (pp. 55-73). Abingdon, UK: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003001775-3>.
- Hernández, N. y Leguizamon Arias, W. (2020). La naturaleza como víctima en la era del posacuerdo colombiano. *El Ágora USB*, 20(1), 259-273.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future*. Estados Unidos: Verso.
- Kohan, M. (2019). Sobre Degüello. *Revista Carapachay*. Recuperado de <https://revistacarapachay.com/2019/12/03/martin-kohan/>.
- Kover, R. (2014). Are the oil sands sublime? Edward Burtynsky and the vicissitudes of the sublime. En *Found in Alberta: Environmental Themes for the Anthropocene*.
- Latour, B. (2010). An attempt at a “Compositionist Manifesto”. *New Literary History*, 41, 471-490.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Latour, B. (2018). *Down to Earth: politics in the New Climatic Regime*. UK: Polity
- Massuh, G. (2019). *Degüello*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Mayer, S. (2016). World risk society and ecoglobalism: risk, literature, and the Anthropocene. En H. Zapf (Ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (pp. 494-509). Berlin: De Gruyter.
- Meruane, L. (2007). *Fruta podrida*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, L. (2013). *Volverse Palestina*. Random House.
- Meruane, L. (2014). *Contra los hijos*. México: Tumbona Ediciones.
- Milner, A. (2009). Changing the climate: the politics of dystopia. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(6), 827-838.
- Mutis, A. (2014). Del río a la cloaca: la corriente de la conciencia ecológica en la literatura colombiana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79(40), 181-200. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43854815>.
- Mutis, A., & Pettinaroli, E. (2016). Visions of nature: Colombian literature and the environment from the colonial period to the nineteenth century. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian Literature* (pp. 406-430). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nixon, R. (2011). *Slow violence and environmentalism of the poor*. Estados Unidos: Harvard University Press.

- Peeples, J. (2011). Toxic sublime: imaging contaminated landscapes. *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, 5(4), 373-393.
- Pereira, V. Fernández-Holgado, J. y Márquez-Domínguez, C. (2018). La distopía como tema emergente en la narrativa del siglo XXI. *RISTI*, 16, 108-121.
- Pereira Savi, M. (2017). The Anthropocene (and) (in) the Humanities: possibilities for literary studies. *Estudios feministas*, 25(2), 945-959.
- Pratt, M. (2018). *Los imaginarios planetarios*. Editorial Aluvión.
- Quesada, C. (2017). Juan Cárdenas y la otra tradición. En V. Capote y A. Esteban (Eds.), *Escribiendo la nación, habitando España*. Madrid: Iberoamericana.
- Recchia Paez, J. (2018). Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en *Fruta podrida* de Lina Meruane. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7(14), 155-168.
- Ribeiro, L. (2020). Contato filmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo. *Poiésis*, 35(21), 325-341.
- Rueckert, W. (1978). Literature and Ecology: an experiment in ecocriticism. *Iowa Review*, 9(1), 71-86.
- Sánchez, F. (2019). *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).
- Schuster, J. (2013). Between Manufacturing and Landscapes: Edward Burtynsky and the Photography of Ecology. *Photography & Culture*, 6(2), 193-212.
- Schweblin, S. (2008). *Pájaros en la boca*. Lumen.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House.
- Schweblin, S. (2015). *Siete casas vacías*. Páginas de espuma.
- Sommer, D. (1991). *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (1978). *Illness as metaphor*. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
- Speranza, G. (Comp.) (2019). *Futuro presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.
- Speranza, G. (2019). Visible / Invisible: arte y cosmopolítica. *Utopía y praxis latinoamericana*, 84, 87-96. Recuperado de <http://doi.org/10.5281/zenodo.2653173>.
- Steffani, I. (2019). “Una extraña imagen doble”: relaciones entre norte y sur en *Fruta podrida* y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane. *Orillas*, 8, 361-374.

Svampa, M. y Viale, E. (2014). *Maldesarrollo: la Argentina del extractivismo y el despojo*. Argentina: Katz.

Svampa, M. (2018). Imágenes del fin. *Nueva Sociedad*, 278, 151-164.

Svampa, M. (2019). El Antropoceno como diagnóstico y paradigma: lecturas globales desde el Sur. *Utopía y praxis latinoamericana*, 24(84), 33-54.

Viale, E. (2017). El extractivismo urbano. En A. Vasquez (comp.), *Extractivismo urbano: debates para una construcción colectiva de las ciudades*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. España: Katz.

Williams, E. (2011). *Pude ver un puma* [película]. Argentina.

Williams, E. (2017). *El auge del humano* [película]. Argentina.

Wright, L. (2019). Cli-fi: environmental literature for the Anthropocene. En S. Baumbach. y B. Neumann (Eds.), *New approaches to the twenty-first-century anglophone novel*.

Zamorano, C. (2016). Capitalismo y producción de subjetividad en *Mano de obra y Fruta podrida*. *Revista Iberoamericana*, 254, 27-43.

Zizek, S. (2010). *Living in the end times*. Estados Unidos: Verso.